Уст 101
3

# Советское кино

1935

23

*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*

# Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино
5-й год издания

1935

НОЯБРЬ

# СОДЕРЖАНИЕ № 11


| | Стр. |
|---|---|
| ПЕРЕДОВАЯ—Искусство, созданное Октябрем | 3 |
| Б. КРУСМАН—Чапаев | 10 |
| В. РОССОЛОВСКАЯ—Борис Бабочкин | 18 |
| Г. ЗЕЛЬДОВИЧ—Сценарное хозяйство | 26 |
| Г. КОЗИНЦОВ—Андрей Москвин | 35 |
| М. ЛЕВИН—Художник в киноателье | 44 |
| М. ЧЕРЕМУХИН—Роль композитора в кино | 50 |
| Н. ОТТЕН—Сценарий напечатан | 59 |
| М. ШМИДТ—Он подарил человечеству кинематограф | 67 |
| Ю. РАИЗМАН—Первые впечатления | 69 |
| М. КЛИОРИН—Новое в технике американского цветного кино | 73 |
| ХРОНИКА КИНО | 76 |
| БИБЛИОГРАФИЯ | 80 |


На второй полосе обложки кадр из звукового фильма режиссера Е. Дзигана по сценарию Вс. Вишневского „Мы из Кронштадта". Оператор Наумов. Производство Мосфильм. 1935 г.


Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.

Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

# Искусство, созданное Октябрем

Советский Союз — родина мирового пролетариата. Наш строй, быт, культура, мораль складывались и формировались начиная с первых дней борьбы пролетариата против капитализма, его строя, его политических, экономических, общественных и моральных норм.

Гегемоном, создавшим и укрепившим незыблемый строй Советского Союза, является пролетариат — носитель прогресса и культуры человечества.

Пролетариат в союзе с крестьянством, руководимый своей единственно революционной коммунистической партией во главе с Лениным — Сталиным, победил.

Теория Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина явилась тем орудием революционного действия, которое в руках монолитной партии сокрушительно поражает врага. С теорией Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина мы всегда раскрывали хитрые замыслы классовых врагов и изменников рабочего класса, у которых псевдо-революционное слово всегда прикрывало оппортунистические поступки и дела. С теорией Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина рабочий класс победил на баррикадах в дни октябрьского восстания, на фронтах в дни гражданской войны, на хозяйственном фронте в восстановительный период, а также в период социалистической реконструкции народного хозяйства. С революционной теорией Маркса — Энгельса — Ленина —Сталина мы строим сейчас социализм, выкорчевываем пережитки капитализма в сознании людей.

Величайший гуманизм пролетариата и пролетарской революции, бережное отношение к лучшим завоеваниям человеческой культуры прошлого, любовь к искусству оформились в правительственных актах советского государства, а также во всей теоретической деятельности и высказываниях вождей пролетарской революции. Пролетариат, создающий свое социалистическое отечество, силен не только тем, что он смело и решительно разрушил и подорвал устои капитализма, но и тем, что он, будучи полон созидательно-творческих сил, в кратчайшие сроки создал величайшие материальные и духовные ценности, никем не превзойденные в истории развития человеческой культуры.

Днепрогэс, Беломорканал им. т. Сталина, Магнитогорск, строительство новых социалистических городов, реконструкция Москвы и других городов, канал Волга — Москва, метрополитен, успешная социалистическая перестройка сельского хозяйства, день ото дня растущая зажиточность колхозников — все эти исторические факты творческой деятельности пролетариата являются наглядной демонстрацией силы, роста и развития пролетарского государства.

Все сооружения, созданные пролетариатом, являются выражением того стиля, который в пафосе борьбы отмечает контуры социалистического сегодня. Все сооружения пролетариата являются выражением той красоты, которая в своей простоте, ясности и четкости форм монументальна, но ни в какой мере не подавляет человека, а только возвышает его. Все лучшие архитектурные сооружения пролетариата как бы окрыляют сознание человека — вчерашнего раба капитализма, а сегодня свободного гражданина социалистической родины.

И только досужие формалисты пытались навязать пролетариату конструктивизм, сухость линий и геометрических кубов как стиль пролетарской революции. Сегодня, говоря о стиле социалистического реализма, нельзя пройти мимо этих фактов, как нельзя в поисках выразительных форм искусства не учитывать творческой мысли архитектурного искусства, нашей инженерии и передовой технической мысли.

Энтузиазм социалистического труда на-

полнил новым содержанием такие понятия, как честь, доблесть, героизм и слава.

Понятие родина наполняется совершенно новым содержанием и чувствами, связанными с интернационализмом, глубокой преданностью и любовью мирового пролетариата к Советскому Союзу, любовью и заботой со стороны гражданина Советского Союза к представителю любой национальности, угнетаемой империализмом.

Все эти величайшие факты перековки сознания людей, роста нового социалистического человека ставят перед советским искусством задачу — показать нового социалистического героя, вдохновить положительным примером этого героя, тысячи героев нашей жизни на борьбу за социализм, возбудить ненависть к фашизму — могильщику человеческой культуры.

Пролетарская революция пробудила к жизни совершенно новые виды научной деятельности, человеческого труда, творчества, искусства. Творческий гений недавно скончавшегося знаменитого ученого, конструктора ряда летательных приборов, энтузиаста межпланетного сообщения К. Э. Циолковского вырос и развился только благодаря пролетарской революции. Только Октябрьская революция освободила общество от предрассудков и мракобесия религии и широко открыла пути творческой фантазии, основанной на величайшем реализме, враждебном мистике и религиозному кликушеству.

Октябрьская революция пробудила таланты наших лучших писателей, актеров и режиссеров театра, художников живописи, скульптуры, музыки и архитектуры. Октябрьская революция дала настоящую жизнь важнейшему из искусств — кино. Октябрь вывел кино из узких пеленок буржуазной ограниченности на путь большого массового искусства. Подавляющее большинство творческих и инженерно-технических кадров советской кинематографии — это люди, пришедшие с фронта гражданской войны, художники, чье имя в искусстве связано с борьбой за рост и победу Октябрьской революции.

Кинематография — это самое молодое искусство. Оно родилось на основе развитой капиталистической техники. К кинематографии, как к молодому искусству, существовало и существует еще и сейчас кое у кого предвзятое отношение. Существуют и поныне буржуазные теоретики, которые не признают кино как искусство. Это зрелище, забава для плебса — пытаются утверждать они. Отсюда рождались и определенные взгляды на кино, его тематику, круг и характер сюжетов.

Эти настроения в отношении к кинематографии не так давно были сильны у ряда работников смежных искусств. Больше того, имелись «теоретики» внутри самой кинематографии, которые учили, что кинематография — забава, что в кинематографии основное — это развлечение и только развлечение, что кинематография по природе своей бедна идейным содержанием.

Все эти тенденции и настроения деляческа, беспринципности и непонимания сущности и силы «важнейшего из искусств» были разоблачены и беспощадно разбиты партией.

К пятнадцатилетию советской кинематографии партия и правительство показали всему миру, насколько высоко ценит социалистическое государство кинематографию как искусство. Лучший ученик и продолжатель великого дела т. Ленина — наш вождь и учитель т. Сталин подчеркнул, что кинематография не только самое важное из искусств, но и «самое массовое» искусство.

Именно т. Сталин в своем приветствии к кинематографистам, а также и в ряде бесед с руководством кинематографии и ее лучшими мастерами положил предел толкованию понятия киноискусства, как идейно бедного и примитивного искусства. Весь исторический путь развития советской кинематографии показал, как с Октябрьской революцией перековывалось сознание художников кино, какую большую и глубокую работу провели творческие кадры советской кинематографии, чтобы приблизиться к разрешению задач, поставленных партией и правительством перед нашим киноискусством.

И своими лучшими образцами советская кинематография показала, как неуклонно росло большое массовое советское киноискусство.

От первых советских фильмов типа «Аэлиты», «Луча смерти», «Старца Василия Грязнова», через «Красных дьяволят» к «Стачке»; от большого полотна, получившего мировую известность, — «Броненосец Потемкин», через «Мать», «Бухту смерти», «СВД», «Обломок империи», «Землю», «Одну», «Златые горы» и «Путевку в жизнь» к «Встречному» — фильму, открывшему новый этап развития звуковой кинематографии, от освоения классической литературы и драматургии к волнующим

*„Из всех искусств для нас важнейшим является кино“*

**(ЛЕНИН)**

полотнам, «Чапаева», «Юности Максима», «Крестьян», «Летчиков» — таков блестящий путь советского киноискусства. Названные выше фильмы ни в какой мере не исчерпывают всего многообразия произведений киноискусства, определившего расцвет советской кинематографии. Однако нужно подчеркнуть одно неизменно правильное положение: советская кинематография как искусство рождена и выращена только Октябрем, только коммунистической партией и советским правительством, только благодаря исключительно чуткому и конкретному руководству этим важнейшим и массовым искусством со стороны вождя, учителя, вдохновителя и организатора пролетарской революции т. Сталина.

К восемнадцатой годовщине Октябрьской революции советская кинематография дает такое большое полотно, как «Аэроград» реж. Довженко.

На восемнадцатом году пролетарской революции советская кинематография вступает в новый этап своего развития. Этот этап характеризуется не только новыми фильмами, какие получит страна в 1935/36 году, не только новыми сценариями, которые заготовляет производство к запуску в 1936/37 году, но и значительным разворотом производства, новыми формами и методами работы.

Рост культуры в стране, с каждым днем растущие художественные запросы масс, разнообразие этих запросов настоятельно требуют увеличения количества производимых фильмов.

Если в капиталистических США с населением в 120 миллионов человек оказывается рентабельным выпуск в год 800 полнометражных художественных фильмов, то у нас в Советском Социалистическом Союзе с населением в 170 миллионов человек, с интенсивно развивающимся хозяйством, с ростом культуры широчайших масс выпуск 65 фильмов в год явно недостаточен.

Взятый руководством советской кинематографии курс на разворот производства для выпуска в первом году третьей пятилетки 300 полнометражных фильмов совершенно правилен и своевременен.

В свете этих больших задач становится ясным, что техника и организация кинопроизводства отстали от тех больших творческих возможностей, какими обладает советское киноискусство.

Большевики, реально учитывая свои достижения, никогда не скрывали своих ошибок, никогда не смазывали недостатков своей работы. Нужно отметить, что ряд фильмов, намеченных к выпуску в дни восемнадцатой годовщины Октября, не будет закончен производством. Создав и воспитав талантливые кадры художников, мы еще не организовали производства так, чтобы оно бесперебойно, точно в сроки, организованно и систематически давало бы кинопродукцию. Еще часты прогулы отдельных творческих работников. Сама организация производства еще настолько нерациональна, что порою создаются условия для таких прогулов.

И с'емочный процесс и подготовительный период построены часто на преступном разбазаривании дорогостоящего производственного времени.

Эти большие существенные недостатки организации кинопройзводства нужно быстро и решительно изжить. Нужно рационализировать производство, организовать борьбу за бережное отношение не только к каждому производственному часу, но к каждой минуте и секунде. Опыт стахановского движения в промышленности должен быть подхвачен и внедрен в советском кинопроизводстве.

Этому целиком способствует тот большой опыт изучения организации производства и техники американской кинематографии, какой привезла вернувшаяся из-за границы комиссия Б. З. Шумяцкого.

Для освоения опыта передовой американской техники и организации производства необходимы большая диференциация производственного процесса, большая специализация творческих, инженерно-технических и организационных кадров советской кинематографии.

За счет уплотнения производственных процессов, за счет диференциации и точного разграничения труда и обязанностей каждого работника кинопроизводства, точного выполнения своих обязанностей будет координироваться труд, будут экономиться человеческая энергия и дорогостоящее производственное время.

Эти простые и ясные положения до сих пор не являлись принципом организации труда многих работников кинематографии. Осуществление этих положений потребует коренной ломки старых форм и методов работы, старых привычек работать неорганизованно и нечетко.

Борьба с всезнайством, поверхностным универсализмом, своеобразным жречеством художника становится решающей задачей производственно-творческой общественности

*„Кино в руках советской власти*
*представляет огромную, неоценимую силу“*

(СТАЛИН)

фабрик. Некритическое отношение к осваиваемому опыту американской техники и организации производства является существенной опасностью для творческого процесса наших студий. Эта опасность особенно сильна там, где прямое администрирование прикрывается формой освоения передовых методов техники и организации производства.

Однако борьба с голым администрированием ни в какой мере не должна смазывать основной задачи — решительно переломить устаревшие традиции производства и быстро привить новые устойчивые формы и методы труда. Гибкость организатора производства определяется именно этим умением изжить старые традиции и закрепить новые методы труда. При этом новые методы труда должны стать привычкой, обязательным условием, без которого само ощущение труда не будет полноценным. Без этого основного условия эффект рационализации будет ничтожен. Нужно помнить, что при любых организационных формах — расхлябанность, богема, старое русское «авось» умеют свить себе уютное гнездо.

Это гнилое «авось» должно быть с корнем вырвано из сознания и производственного быта советских киноработников.

В этой большой работе осуществление лозунга т. Сталина — «кадры решают все» определяет весь ход работы по реконструкции кинематографии.

Быстро воспитать в духе новых требований имеющиеся кадры, подготовить новые кадры и правильно их расставить на производстве — основная задача в развороте работ по реконструкции советской кинематографии.

Наряду с этим еще больше вырастает значение критики и теории кино. Уметь быстро и глубоко осмыслить творческие процессы, уметь понять взаимосвязь творческого процесса с процессом развития техники, а также организационных форм роста и развития искусства — большое и ответственное дело.

Критика должна учить. Критика должна быть научной, высокотеоретической. Там, где речь идет о помощи и исправлении ошибок творческого работника, критика должна быть выдержанной, тактичной и спокойной по тону. Все эти положения накладывают на нашу кинокритику большие обязательства.

Мобилизовать все средства вокруг задачи, роста и развития социалистического искусства — это может быть выполнено только в стране, созданной Октябрем, в стране, которая не знает капиталистической конкуренции, где творчеством движут большие и радостные чувства борьбы за счастье человечества, где творческое соревнование построено на принципах социалистического трудового сотрудничества.

В нашей стране самые трудные задачи решаются быстро, с энтузиазмом и самоотверженным героизмом. Дело новой перестройки советской кинематографии быстро выдвинет своих героев и энтузиастов. Рационализировав производство, создав новые кинофабрики, спроектированные на основе передового опыта мировой кинематографии, советская кинематография даст стране новые и большие произведения искусства в рекордно быстрые сроки.

ЦК ВКП(б) в день пятнадцатой годовщины советской кинематографии в своем приветствии выдвинул боевые задачи перед творческими и организационно-техническими кадрами советской кинематографии. В этом приветствии говорится:

> «ЦК ВКП(б) призывает работников кинематографии, не успокаиваясь на достигнутом, бороться за высокохудожественные кинокартины, воспитывающие массы в духе социализма, любимые массами и понятные им, за дальнейшее улучшение техники советской кинематографии, за доброкачественную пленку, за первоклассную аппаратуру кинотеатров и кинофабрик, за широкое продвижение кинокартин во все города и села Советского Союза».

Каждое слово этого приветствия есть указание путей борьбы за лучшее передовое киноискусство, за передовую и прогрессивную кинопромышленность.

Октябрь, создавший советское киноискусство, должен иметь в этом искусстве верное, острое и надежное орудие борьбы за воспитание сознания масс в духе социализма.

На основе освоения передовой техники и организации производства поднимем искусство, созданное Октябрем, на еще большую идейно-художественную высоту!

---

*Сверху: Кадр из фильма реж. Л. Арнштама «Подруги». Операторы В. Рапопорт и А. Шафран. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской засл. деят. иск. С. Юткевича. На фото: засл. арт. Б. Блинов и арт. Зоя Федорова.*
*Снизу: Кадр из фильма засл. деят. иск. Ю. Тарина «Путь корабля». Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Производство Белгоскино, 1935. На фото: арт. В. Яблонский и засл. арт. Й. Чувелев.*

# „Чапаев“

*Б. КРУСМАН*

Ленин учил нас борьбе за великое коммунистическое искусство, которое «своими глубочайшими корнями» уходило бы «в самую толщу широких трудящихся масс», которое было бы «понятно массам и любимо ими». И то, о чем говорил Ленин, осуществляют ныне наши советские художники под руководством партии и великого Сталина, выдвинувшего перед нашим искусством лозунг социалистического реализма, лозунг борьбы за искусство глубокой правдивости, большого художественного мастерства, за искусство миллионов.

Огромное принципиальное значение фильма «Чапаев» как раз и заключается в том, что в нем авторы бр. Васильевы уже во многом сумели осуществить эти требования, создав произведение подлинно народного искусства, высокой идейности и блестящего мастерства. Недаром созданные ими образы заслужили всеобщую любовь и признание массового зрителя. Это стало возможным потому, что авторам фильма удалось с предельной правдивостью воплотить типический характер народного героя нашей социалистической эпохи, характер родной и близкий массам.

*Режиссер С. Васильев*

В этом их успехе, конечно, основную роль сыграли грандиозные победы, которые были одержаны за последние годы во всех областях социалистического строительства. Успехи социалистической стройки в городе и деревне выдвинули тысячи замечательных героев.

Они стали народными героями, так как воплотили в своей беззаветной борьбе за социализм идеалы миллионов трудящихся, воплотили железную волю партии, под руководством Сталина ведущую трудящихся от одной победы к другой, еще более славной.

В этих героях видим мы воплощенными наши идеалы героического, наши идеалы прекрасного.

«Прекрасное есть жизнь, — говорил Чернышевский, — но не жизнь вообще, а такая жизнь, которая отвечает нашим представлениям. Прекрасным нам кажется то существо, в котором видим мы жизнь, такою, какой должна быть она по нашим понятиям».

И в этом он был прав. Наша красота — это не гегелевская абстракция, стоящая над жизнью, а осознанная и художественно отображенная красота самой действительности социалистического общества.

Сила «Чапаева» заключается как раз в том, что авторы его сумели с точки зрения этого социалистического идеала красоты, уже воплощенного в жизни, в наших победах и достижениях, в героях нашего прошлого и настоящего, показать героическую эпоху первых лет революции.

Этот идеал героического и прекрасного пронизывает всю картину — ее сюжет, содержание образов, стиль актерской игры, изобразительное оформление фильма.

Значение «Чапаева» заключается также и в том, что впервые в этой картине с такой силой и правдой мы увидели воплощенным расцвет человеческой личности или, как правильно выразился А. Довженко, «расцвет народного гения», расцвет, который стал возможным только с победой пролетарской революции, только в условиях социалистического общества. Поэтому в образе Чапаева узнают себя миллионы Чапаевых нашей родины, которым пролетарская революция и наша великая партия открыли путь к свободному труду, к творчеству, к знанию. Отсюда огромное политическое значение фильма «Чапаев». Всем известна его колоссальная мобилизующая сила.

Впервые в истории нашей кинематографии мы могли наблюдать повсеместно после просмотров «Чапаева» на фабриках, заводах, в колхозах такой замечательный факт, когда зрители реагировали на картину торжественным обещанием повысить производительность своего труда, перевыполнить производственную программу и главное при первой же необходимости, при первом же призыве со стороны партии и правительства все, как один, встать на защиту социалистического отечества.

И характерно, что «Чапаев» был принят с восторгом не только у себя на родине, но и за границей.

Этого грандиозного успеха авторы достигли не за счет уступки тенденциям безыдейного развлекательства, не за счет снижения идейной глубины вещи, упрощения ее художественного языка, а за счет глубины содержания, за счет великой правды, которую несут в себе как сюжет, так и образы фильма, за счет использования богатых возможностей синтетического образного языка киноискусства, за счет углубления его познавательного значения, за счет подлинного реализма всего стиля картины в целом.

Поэтому фильм «Чапаев» является огромным событием не только для кино, но и для всего фронта нашего советского искусства. Ценнейший опыт работы бр. Васильевых над этим фильмом должен быть сделан достоянием творческих работников всех областей советского искусства. Мы не собираемся здесь исчерпать всех вопросов, связанных с этим замечательным произведением, а остановимся только на основных моментах, моментах принципиального характера, которые делают, по нашему мнению, картину этапной и выдвигают ее в ряды лучших полотен, созданных ведущими мастерами нашего советского киноискусства.

Необходимо сразу же оговорить, что все эти достижения авторов фильма, конечно, не случайны, не возникли из ничего, а явились результатом всего предыдущего хода развития нашей советской кинематографии. Авторы учли и синтезировали в своей работе как опыт первого этапа в развитии нашего кино («Броненосец», «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Арсенал», «Земля» Довженко и т. д.), так и последующих («Встречный», «Златые горы» Юткевича, опыт экранизации классиков — «Гроза» Петрова и др.).

Сам материал, само содержание произведения — эпопеи о гражданской войне, построенной на конкретном историческом материале, на судьбе конкретной исторической личности, — требовали одинаково серьезного отношения, как к углубленной трактовке событий (характерных для первого этапа), так и нового, более глубокого подхода к раскрытию человеческой личности, человеческого характера (характерных для последнего этапа).

Выступая в ВГИК, Сергей Васильев отмечал, что центральной творческой проблемой, которую они перед собой поставили, была как раз задача — «раскрыть взаимосвязь событий и людей... показать людей, которые движут события, и события, которые движут и раскрывают этих людей».

*Режиссер Г. Васильев*

Бр. Васильевы задумали реализовать чрезвычайно ответственную тему, тему о роли партии в социалистической революции. Они решили раскрыть ее на материале истории славной Чапаевской дивизии и ее легендарного командира Василия Ивановича Чапаева.

Обращение к конкретному историческому материалу, к конкретному историческому герою имело как свои преимущества, так и свои огромные трудности.

Преимущество заключалось в том, что здесь в распоряжении авторов фильма имелся богатый материал в исторических документах, живых воспоминаниях участников этого события, даже в литературной обработке его в виде романа пролетарского писателя и боевого товарища Чапаева — Фурманова. В этих материалах живой конкретный характер главных героев фильма — Чапаева и Фурманова, основная линия их судьбы, линия событий, в которых они участвовали, были уже в какой-то мере отражены, описаны. Этот конкретный материал дал авторам то, что не могли бы дать никакие абстрактные умозрительные концепции, он дал им возможность воплотить типичное в глубоко реальных жизненных образах и ситуациях, в которых со всей непосредственностью, со всей правдивостью можно было воспроизвести неповторимо суровые и прекрасные черты нашего героического прошлого.

Эта работа над реальным материалом помогла авторам наполнить плотью и кровью образы своих героев и создать не абстрактный социальный тип, не рупор идей, а настоящий человеческий характер народного героя. И поэтому суровая героика гражданской войны впервые так свежо, по-новому глубоко правдиво и захватывающе прозвучала с экрана. Но это могло случиться только благодаря тому, что авторы, взяв за основу конкретный исторический материал, не пошли по линии слепого копирования фактов, конкретных событий и характеров, а сумели подняться над ними, отойти от них и активно творчески их переработать. Авторам пришлось заново конструировать как самый сюжет, так и каждый характер, в соответствии с теми творческими заданиями, которые они перед собой поставили, а также и в соответствии с драматургическими законами того искусства, в образах которого они собирались эту героическую эпопею реализовать. И здесь неизбежно им пришлось столкнуться с большими трудностями.

Взяв на себя задачу поставить фильм не о гражданской войне вообще, а об определенном историческом событии, о конкретной исторической личности, они тем самым взяли на себя чрезвычайно ответственное обязательство — создать исторический портрет, художественный памятник герою, погибшему за великое дело освобождения трудящихся от ига помещиков и капиталистов. Эту ответственность авторы осознали с самого начала.

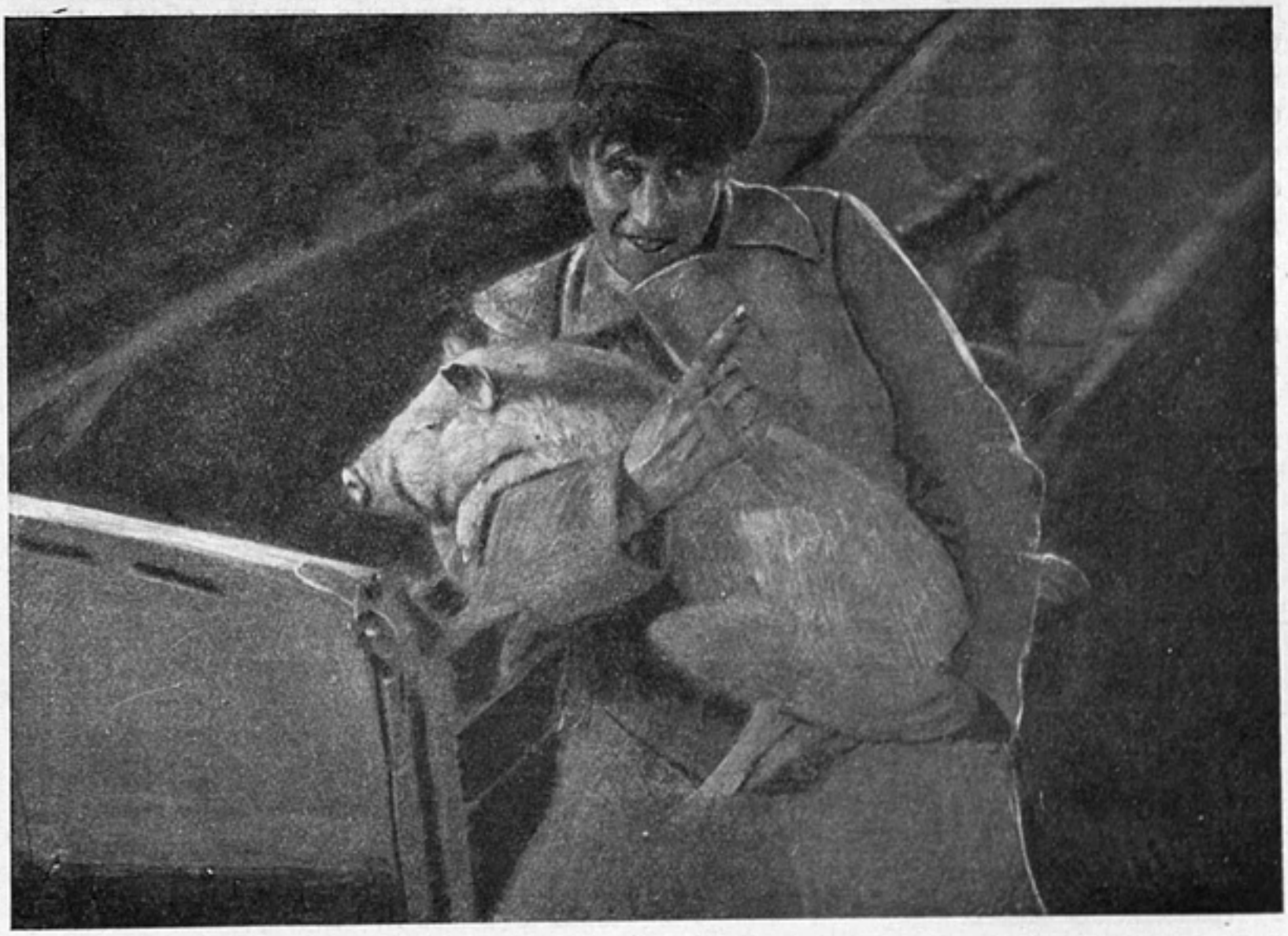
Важно было только, воздвигая памятник герою, не поставить его вместе с тем на ходули, не сделать его чужим и недоступным народной массе, которая его выдвинула из своей среды и сложила легенды о нем.

«Для нас стоял вопрос о том, — говорит С. Васильев, — чтобы, поднимая до легендарности образ Чапаева, зритель продолжал бы ему верить, как человеку, который может для него послужить примером, за которым он должен итти и которому должен захотеть подражать».

Следовательно, его надо было воплотить во всей жизненной полноте и яркости, во всем своеобразии самобытности его характера, его темперамента, которые и делали столь обаятельной эту замечательную личность. Но здесь возникала другая опасность: скатиться к «дурной индивидуализации», к простой бытовой зарисовке героя, где он растворился бы в обыденности, где за внешними мелочами и деталями его характера и быта могло быть погребено величие его личности, а вместе с ней и всемирно-историческое значение тех великих событий, которые он должен был в себе воплотить.

Авторам удалось избежать и той и другой опасности и стать на верный путь изображения исторической личности. Они глубоко и правдиво решили стоявшую перед ними задачу создания исторического портрета одного из народных героев нашей революции.

Чрезвычайно ответственная задача создания исторического портрета неизбежно требовала от авторов решения целого ряда связанных с ней творческих проблем. Здесь и вопрос о создании типического характера народного героя нашей эпохи, здесь и вопросы драматургии — поиски нового решения сюжетной композиции, жанра и стиля вещи и т. д. Народный характер героя заставил авторов также серьезно призадуматься над народно-эпическим стилем всего произведения в целом. Не случайно при реализации своего творческого замысла, при его художественном обобщении в режиссер-



*Кадр из фильма реж. Г. и С. Васильевых «Чапаев». Операторы Сигаев и Ксенофонтов. Производство орденоносной фабрики Ленфильм.*
*Сверху: Анка (засл. арт. В. Мясникова) и Петька (засл. арт. Л. Кмит).*
*Внизу: Эпизод кражи поросенка. Арт. К. Навроенко в роли дезертира*

ской, актерской и изобразительной трактовке они с особым вниманием отнеслись к тем представлениям, сказаниям и легендам, которые сложились о Чапаеве в народной массе, легендам в которых нашли свое отображение народные идеалы прекрасного и героического.

Бр. Васильевых с самого начала мучает вопрос о «легендарности облика Чапаева и реальности, с которой необходимо это показать, как совместить, с одной стороны, легенду, а с другой стороны, реальные события, реалистически показанные. С одной стороны, эпос, а с другой стороны, самые простые обыденные вещи». (Из выступления С. Васильева в ВГИК.)

И здесь им, конечно, во многом помог Фурманов, которого тоже глубоко занимал вопрос о народном характере Чапаева и о той популярности и легендарной славе, которой его имя пользовалось в народе.

«Почему именно о нем, о Чапаеве, создались эти легенды? Почему именно его имя пользовалось такой популярностью?» — спрашивает себя Фурманов и находит верный ключ к разрешению этого вопроса в том, что Чапаев «полнее многих в себе воплотил сырую и геройскую массу своих бойцов, в тон им пришелся своими поступками. Обладал качествами этой массы, особо ею ценимыми и чтимыми, личным мужеством, отвагой и решимостью...» «Многие были храбрее него, умнее и талантливее в деле руководства отрядом, сознательнее политически, но имена этих многих забыты, а Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он коренной сын своей среды и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам».

Именно в народных корнях, в тесной связи с массой, в полноте выявления типических черт среды и эпохи видел Фурманов типичность характера Чапаева и корни его огромной популярности в массах.

«Чапаев был хорошим и чутким организатором того времени, в тех обстоятельствах и для той среды, с которой он имел дело, которая его вознесла». То есть он был наиболее типичным героем в тех типичных обстоятельствах, которые сложились в эпоху гражданской войны.

Отмечая характерные для Чапаева черты стихийности, анархии, произвола, самоуправства, Фурманов подчеркивает и внутреннюю тенденцию его роста, внутреннюю перспективу дальнейшего развития своего героя. «Многого он еще не понимал, многого не переваривал, но уже ко многому разумному и светлому тянулся сознательно, а не только инстинктивно». Из этих высказываний Фурманова о Чапаеве видно, что личность последнего представляла собой чрезвычайно благодарный материал для большого художественного кинопортрета.

Нечего уже говорить о том, насколько благодарным и важным было воплощение такого образа именно сейчас, когда перед всем фронтом искусств с особенной остротой встал вопрос об отображении типического характера положительного героя нашей великой эпохи во всем богатстве, разнообразии и полноте его личных человеческих качеств. До сих пор наше искусство обращало внимание, главным образом, на общие характерные черты нашего положительного героя, на черты, присущие ему как представителю той или иной социальной группы (крестьянин, рабочий), забывая, что полноценный художественный образ мы будем иметь лишь тогда, когда этот социальный характер выступит не абстрактно, а через единичные особенные неповторимые черты определенной человеческой личности. Только через них сможет получить жизненную и человеческую теплоту образ героя, а тем самым стать действительно своим, родным и близким массовому зрителю.

Перед авторами стояла задача — воссоздать Чапаева, яркая личность которого во всей ее жизненной реальности живет еще в памяти многих наших современников, и к тому же воссоздать ее в образах киноискусства, образы которого предельно адэкватно воспроизводят образы реальной действительности.

Здесь в каждом поступке, в каждом жесте, в походке, во взгляде, в мимике, в речи надо суметь передать своеобразие этой конкретно исторической личности, ее индивидуальный темперамент, ее характер и в то же время обобщить, типизировать все эти индивидуальные человеческие качества, показав через них типический характер народного героя социалистической эпохи.

Авторы с самого начала отказались от натуралистического подхода к изображению своего героя. Они не стремились передать внешнее сходство, и только его. Так, например, авторы прекрасно знали, что Чапаев такие-то буквы не выговаривал, что он картавил, что был щеголем — любил одеваться красиво и т. д. и т. п., но в своей работе над образом они спокойно отбрасывали эти отдельные детали, поскольку они не отвечали их замыслу, не годились для задуманной ими характеристики легендарного героя.

Для них важно было сохранить из индивидуальных черт Чапаева только существенное, только типическое, только то, что было характерно не только для самого Чапаева, но и для тысячи других Чапаевых нашей родины. И интересно отметить, что хотя Васильевы в своей работе над образом не старались слепо во всем подражать своей модели, дети Чапаева, его сын и дочь, признают в герое фильма своего отца.

С. Васильев рассказывает, что «сначала сын Чапаева как бы обидевшись сказал нам: «отец был щеголем и красивым, а Бабочкин не щеголь и не красив». Но, когда он посмотрел всю картину, он сказал: «Да, это мой отец».

Это чрезвычайно интересный и показательный факт. Авторы сами удивляются такому результату и правильно об'ясняют его тем, что, не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, они все же воссоздали его, потому что образ их героя «соединил в себе все типические черты, которые неот'емлемо присущи Чапаеву».

Благодаря тому, что авторы подошли не натуралистически, а во всеоружии метода социалистического реализма к изображению исторической личности, они сумели так глубоко и так блестяще разрешить проблему исторического портрета народного героя нашей революции.

Первоисточником в работе Васильевых над фильмом была, как мы знаем, книга Фурманова. Но только первоисточником, но не более. Ибо ни композиция книги в целом, ни даже отдельные эпизоды не могли лечь целиком в основу сюжета фильма, определить его композицию, его жанр.

В кино, как и в театре, только в ином, своеобразном преломлении, биография героя не может быть раскрыта в описании, а должна быть дана в движении, в постоянных конфликтах людей и событий, т. е. в действии, драматургически напряженном, динамичном, не терпящем никаких отступлений чисто описательного, чисто мотивировочного характера. Все — суб'ективное отношение авторов, обобщения, комментарии к образу и т. д. — должно быть об'ективизировано в образах, в действиях, в фоне, пейзаже, в общей композиции фильма, размер которого к тому же неограничен, как в повествовательной литературе, а строго лимитирован продолжительностью его демонстрации на экране. Все это, конечно, не могло не заставить авторов быть весьма строгими и скупыми при отборе материала для сюжетной композиции своей вещи.

Взяв за основу характер Чапаева, как он дан в книге Фурманова, отталкиваясь от отдельных реальных случаев его жизни, от отдельных замечаний, намеков Фурманова и, главное — от его обобщений, они уже в зависимости от своей творческой концепции конструируют новый оригинальный кинематографический сюжет своей вещи. Поэтому очень часто отдельные случайные намеки Фурманова превращаются здесь в чрезвычайно значительные по своему содержанию сцены-эпизоды. Отдельные факты из жизни героя, приобретают иной, более обобщенный характер, в зависимости от того контекста, в который включены они авторами. Так, в книге Фурманова записано признание Чапаева о том, что он любил и с удовольствием читал книги о Гарибальди, Наполеоне и т. д. Авторы превращают в конкретный эпизод разговор об Александре Македонском между Фурмановым и Чапаевым, эпизод полный глубокой значимости и большого художественного обобщения. В нем авторы раскрывают как раз ту тенденцию в образе героя, которую подметил Фурманов в своем замечании, что «ко многому разумному и светлому Чапаев стремился уже сознательно, а не только инстинктивно». Этот разговор раскрывает стремление Чапаева к знаниям, тревогу и боль за свою малограмотность, отсталость («Македонский? Почему не знаю?») и твердую волю к преодолению этой отсталости: «Ты вот знаешь и я знать должен».

Несколько строк о каппелевском бое, в котором Чапаев даже непосредственно не принимал участия, так как был ранен, превращается в замечательную по динамичности, напряженности, глубокой идейной насыщенности развернутую картину сражения, окончательный исход которого в фильме бр. Васильевых решает сам Чапаев, в критический момент прибывший к месту боя во главе своего кавэскадрона и стремительным натиском обращающий казаков в бегство.

Все это говорит о том, что авторы проделали большую серьезную работу над созданием новой кинематографической композиции своей вещи, активно творчески переработав для этого как литературный, так и документальный исторический материал, связанный с историей Чапаевской дивизии.

Композиция их фильма полна жизненной непосредственности, правдивости и всегда несет в себе большое художественное обобщение, отображает закономерность развития воплощаемых в фильме процессов, событий.

*Засл. арт. В. Мясникова в роли Анки в фильме режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Операторы Сигаев и Ксенофонтов. Производство орденоносной фабрики Ленфильм*

---

Эта композиция сложилась далеко не сразу, ей предшествовала серьезная работа над первичным обобщением исторического материала сначала в литературном сценарии и только затем она уже окончательно реализуется в фильме [1].

Обратимся теперь к конкретному анализу содержания сюжета и образов, к анализу той драматургической композиции, которую мы имеем уже в готовом фильме, в его окончательной режиссерской редакции.

★

С первых же кинокадров мы ощущаем суровый стремительный ритм героической эпохи гражданской войны. Сцена отступления растерянных масс, сцена появления легендарного Чапая, один вид, одно слово которого возвращает бойцам силу и мужество, вселяет веру в победу, сцена проверки оружия, знакомящая нас с теми трудностями, которые приходилось преодолевать героической Красной армии, — все эти сцены дают нам представление как о характере центрального героя, о его неукротимом мужественном, стремительном темпераменте начальника, обладающего замечательным даром управления этой полупартизанской массой, так и о самой массе, неорганизованной, об'единенной лишь стихийной ненавистью к врагу — помещику, эксплоататору — и личным авторитетом любимого и чтимого полководца.

Затем приход иваново-вознесенцев, когда в стихийный, неорганизованный, беспокойный ритм, характеризующий партизанский отряд Чапаева, входят стройная песня и мужественный твердый четкий ритм рабочих, ясно знающих цель своей борьбы и свою историческую роль в этой последней схватке двух миров, двух сил — труда и капитала.

И особо замечательно в этом фильме то, что все социальное содержание этих сцен ясно без каких бы то ни было дидактических речей о революции, ее значении, без нарочитых героических поз, без ходульной романтики в поступках, действиях, разговорах героев фильма.

---

[1] О композиционном формировании фильма см. статью Н. Оттена „Композиция фильма „Чапаев" журн. „Советское кино" № 7 за 1935 г. — *Ред.*

Весь социальный смысл, социальный пафос переведены на язык конкретных человеческих чувств, отношений, поступков, простых до обыденности.

Чапаев с его стремительным наступлением на тачанке, проход его перед фронтом, простое укоризненное и в то же время строго внушительное обращение к бойцу, потерявшему винтовку: «Найди!» — все это казалось бы столь обыденное в своей простоте, в то же время насыщено такой глубокой внутренней силой, такой мужественной простотой и величием, что никакие античные тоги не смогли бы придать большей значимости, большей эпичности и величавости как образу героя, так и всей сцене.

Интересно отметить, что в литературном и даже режиссерском сценарии, не было также и темы нехватки оружия в том ее воплощении, в котором она сейчас дана в фильме. В сценариях она имелась только в диалоге, в сцене столкновении между Фурмановым и Чапаевым по поводу неверных сведений о захваченном у неприятеля оружии, которое Чапаев послал в штаб. Сейчас эта сцена проведена от начала до конца фильма: она появляется уже с первой сцены наступления («А винтовка твоя где?», «Найди!») — в сцене поисков бойцами оружия в реке, затем снова выступает в сцене распекания Чапаевым Петьки за отпуск беляка (ответ — оправдание Петьки: «Я винтовку его принес») и доходит до последней сцены, сцены гибели Чапаева, где она воплощается в образе плывущего рядом с ним бойца с поднятой над головой винтовкой, который не выпускает ее из рук до самой смерти и вместе с ней идет ко дну. Она проведена теперь во всех взаимоотношениях между Чапаевым и бойцами, органически вплетена в самое действие фильма, и поэтому стала гораздо более значительной и обобщенной, зазвучав как символ несокрушимости чапаевского авторитета в массах, как символ чапаевской дисциплины в тех условиях борьбы во главе раздетой, разутой, плохо вооруженной, полупартизанской массы.

Таким образом, уже в этих двух столкновениях по поводу бегства и по поводу оружия перед нами сразу же раскрывается не только героический образ народного вождя, но и та огромная беззаветная вера, любовь и почтение, которые питают к нему его бойцы именно, как к гениальному полководцу, вышедшему из народных масс, любимому товарищу, своему родному Василию Ивановичу, слово которого для них закон

*(Окончание в след. номере.)*

---

# Борис Бабочкин

*В. РОССОЛОВСКАЯ*

Народная память сохранит Чапаева в образе, созданном Борисом Бабочкиным.

Заслуга привлечения Бабочкина в кино принадлежит режиссеру С. Тимошенко. На Ленинградской фабрике Совкино в 1928 году был поставлен фильм «Мятеж» по роману Дм. Фурманова. Над сценарием работали С. Тимошенко и М. Блейман, ставил фильм С. Тимошенко, снимал оператор Л. Патлис, декоративную часть оформляли Б. В. Дубровский-Эшке и С. Мейнкин. Фильм страдал множеством политических недостатков и общим невысоким художественным уровнем. «Переложение» великолепных образов Фурманова на язык кино не удалось. Замечательные портреты коммунистов и мятежников поблекли на экране.

Дм. Фурманов — портретист по преимуществу. «Мятеж» — портретная галлерея. Некогда поэт-символист Максимилиан Волошин сказал о портретах художника Фуке:

...Фуке — безжалостный анатом —
Их души взял и расчленил,
Спокойно взвесил, осудил —
И распял их в своих портретах.
Его портреты — казнь и месть
И что-то дьявольское есть
В их окружающих предметах...

«Казнь и месть» — портреты мятежников Верного. Пластически осязательны угреподобный Вуйчич, Тегнерядов, мрачный Букин с пудовыми кулачищами, Букин от которого «пахло могилой», жиденький Александр Щукин — из офицеров, Чернов, что «черен как чернила, весь черный», Вася — «хренок-топорик», Вилецкий — «опорожненная глиста» — вся эта банда, выдвинутая кулацкими элементами гарнизона.

Правдивы портреты коммунистов — Фурманова (с большевистской скромностью пишет о себе автор), Альтшулера, Алеши, Лидочки, Рубанчика, Никитченко и других победителей кулацкого мятежа. Вожак кулацкого восстания — Караваев — написан разящими репинскими мазками.

«Караваев — забулдыжная, лихая голова. Этому — ничто нипочем.. Ростом низок, крепко скроен Караваев, как барсук. Широкоплеч. Жилист и гибок, в движениях ловок, словно джигит. И на коне, как джигит, ему конь с седлом, что мяснику табуретка, — верное место. Черные волосы сухи, густы и жестки. Низкий лоб не сулит добра. Хищные зубы из-под багровых обветренных губ так и сверкают за лукавой улыбкой, аж жуть берет: глотку прогрызет и кровь всю выпьет. Вампир... В черных быстрых хитрецких глазах и забубенная радость жизни, ухарская плясь под рыдающую гармонику и безумная, грани не знающая, удаль, всепожирающая страстная отвага» (Дм. Фурманов «Мятеж»).

Бабочкин не использовал этого превосходного этюда к образу. Его Караваев — юнец с грязным белокурым чубом, упавшим на брови, и милой улыбкой мальчишеских губ. В фильме на крупных планах, Караваев назойливо пьет самогон, движения его резки, насыщены определенным настроением. но мало согласованы с партнерами, которые действуют суматошливо и беспорядочно. Изредка «хитрецкие» искры в глазах и резкая удаль в движениях роднят образ Караваева фильма с замечательным эскизом Фурманова. Но в целом — образ перегружен «махновскими» тенденциями, мало связан с романом и еще меньше с конкретно исторической обстановкой восстания в Верном.

В 1930 г. С. Тимошенко поставил «Заговор мертвых» (операторы А. Гинцбург,

В. Данашевский и М. Левин). «Заговор мертвых», несмотря на свой полудетективный сюжет, во многом повторял символическую лирику фильмов «Конец Санкт-Петербурга» или «Арсенал» (но без народного эпоса и гениальных мыслей Довженко). Речь шла о наступлении Юденича на Петроград, о защите города, о героизме победителей и обреченности «м е р т в ы х», т. е. врагов революции.

Символический Рабочий, символический Матрос и символический Красноармеец — основные три фигуры фильма. Бабочкин играл Красноармейца.

Сценарий Н. Тихонова и С. Тимошенко, гиперболическая, нажимная символика в режиссерской характеристике уродливых и страшных заговорщиков, «светлых ликом» защитников города, с одной стороны, романтизирует образы, но схематизируя, с другой, уводит от конкретности художественные образы фильма. Бабочкин не смог прорваться сквозь символическую вуаль к подлинной действительности, хотя манеры его, уменье носить шинель (точно родился в ней!) — все говорило за наличие знания изображаемого.

Еще несколько неярких ролей предшествовало Чапаеву. Так, например, в фильме «Возвращение Нейтана Беккера» и в фильме «Дважды рожденный» едва можно узнать Бабочкина в сухих и драматургически слабо разработанных эпизодах.

Тематически Чапаеву наиболее близок Макар Бобрик из фильма «Первый взвод». Фильм был поставлен по сценарию Бориса Бродянского режиссером Корш в 1933/34 г. на фабрике «Советская Беларусь». Первоначальный вариант сценария («Западный фронт») много раз переделывался и «дожимался». Макар Бобрик — не ведущая роль в фильме. Основные действующие лица — офицеры, по-разному воспринявшие революцию. Макар Бобрик — «солдатский Дантон», так определил его офицер; Макар — рабочий, большевик, призванный играть ведущую роль в революционном перевоспитании своей роты.

Фильм «Первый взвод» страдает недостатками большинства фильмов того периода. Драматург довольствуется тем, что поставил своих героев в исторически верные ситуации. В период Февральской революции Макар, естественно, выступает против войны империалистической, за гражданскую. История потрудилась за драматурга. Ему не осталось ничего иного, как вписать в свое произведение путь Макара Бобрика как политическую аксиому.

*Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева в фильме режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Операторы Сигаев и Ксенофонтов. Производство орденоносной фабрики Ленфильм*

Бабочкину трудно было вырваться за пределы бедного поступками и чувствами Бобрика, лишенного каких бы то ни было индивидуальных черт, кроме тех, которыми наделила история образ солдата-большевика. В фильме Бобрик действует как алгебраический знак в формуле исторически закономерного сюжета. Аппарат скользит по лицу Бабочкина-Бобрика, молодому, энергичному лицу смышленого пролетария. Оно мелькает в клубящихся облаках ядовитых газов, в грязи и ржавчине окопов, на солдатских митингах, в металлической оправе бронепоезда. Макар ведет солдат к большевизму, однако, его собственный путь остается загадкой, в то время как зрителя сейчас уже занимает не к о н е ч н ы й р е з у л ь т а т действий Макара, а с а м ы й процесс его роста и осознания своей классовой задачи. С этой стороны мимический и пластический рисунок роли не разработан, так как сценарий не дает для этого материала.

В 1934 г. был закончен «Чапаев», создавший Бабочкину мировую славу.

Сценарий фильма был написан режиссерами Васильевыми по материалам Дм. Фур-

*Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чацкого в «Горе от ума». Госакдрама*

манова и А. Фурмановой. Сорежиссером работал Ю. Музыкант. Фильм был поставлен на фабрике Ленфильм, получившей за эту постановку и другие выдающиеся фильмы 1934 года орден Ленина. Фильм снимали Сигаев и Ксенофонтов. Декоративная часть фильма была оформлена Махлисом и Якимовым. В основу сценария были положены роман Д. Фурманова и исторические документы, связанные с боевым жизненным путем Василия Ивановича Чапаева.

Сценарное строение фильма наметило четыре линии для развития роли в жанре эпической поэмы. Жанр определил линейно-пластический рисунок образа. Текст роли, звучащий, как народные сказы, замкнутый в былинный лад, позволял и речевую, фонетическую сторону роли отделать в этом же жанре.

Верно расставленные движущие силы сюжета определили собою другую сторону образа комдива — его реализм и историческую локальность.

Драматургическое и режиссерское задание было верно и глубоко понято Бабочкиным. «Мне хотелось бы, чтобы мой Чапаев, — говорил Бабочкин, — был не только человеком своего времени в натуралистическом смысле этого слова... Личные воспоминания о Красной армии 1919 года предостерегли меня от ошибок. Я считал, что самое главное найти в образе масштаб, соответствующий масштабу эпохи, играть образ эпический. С другой стороны, реализм положений, социальная сущность Чапаева, представителя крестьянской массы, его простота, отсутствие в фильме упора на батальные эффекты заставляли меня помнить о главной опасности — поставить образ на ходули. Хотелось показать человека, не лишенного недостатков. Он — тщеславен, непоследователен, вспыльчив, малокультурен. Но больше всего хотелось показать, как эти черты искупались в нем глубоким классовым инстинктом, жаждой знаний, большим военным талантом и преданностью делу революции. Я не считаю свою работу совершенной. Вероятно, она даст много материала для критики и сторонникам «легендарности» образа и сторонникам его «правдивости». Соединив эти черты, я старался создать новый стиль» [1].

Эта замечательная декларация актера, обнаруживающая глубочайшее понимание требований сценария, требований эпохи, достойна быть изученной как образец политической и творческой зрелости.

Сочетание эпичности, легендарности образа с его историческим реализмом можно проследить в самом облике Чапаева, в его внутрикадровом движении.

Высокий, красивой формы лоб, особенная форма усов и примятая папаха с казацким верхом, сдвинутая на правое ухо, роднят Чапаева-Бабочкина с действительным Чапаевым — Василием Ивановичем. Но сравнивая фотографии двух Чапаевых, замечаешь, как преображено, очищено от случайных черт в художественном облике лицо Чапаева. Как скульптурно лаконичен и строг переход от висков к скулам, упряма нижняя часть лица, смело к вискам изогнуты брови, вдохновенно сжато нервное надбровье, строг и внимателен взгляд. Лицо Чапаева-Бабочкина при всем его внешнем сходстве с подлинным лицом Чапаева глубоко преображено внутренне, зажжено единым порывом, все второстепенное от-

[1] Газета „Волжская коммуна" № 280, 1934.

брошено, а главное сверкает своей совершенной красотой.

Таким запомнился Чапаев бойцам дивизии и соратникам, таким представляет его народная легенда.

Действительный, живой Чапаев был крепче и массивнее в плечах, резче и тяжелее в движениях. Однако тонкая и хрупкая фигура Бабочкина-Чапаева не оставляет в нас ощущения недоверия или сомнения в своей подлинности. Артистом найдены гениальные в своей простоте и в своем целеустремленном лаконизме движения комдива, то вдохновенно простирающего руку вперед над дулом пулемета, то страстно размахивающего шашкой в бою, то резкими и уверенными движениями расставляющего картофелины на столе.

Руки в сцене митинга или в замечательных кадрах фильма «ночь перед психической атакой», когда Чапаев беседует со своим ординарцем на военные темы и поет песню о вороне, чертят спокойный, величественный, подчиненный ритму песни, рисунок, и вместе с тем движения их реальны, не ходульны, полны естественности и правдивости. Даже в житейских жестах — почесывание, подтягивание брюк в сценах с фельдшерами, с крестьянином, благодарящим «от опчества», — Бабочкин сохраняет пластическую четкость, медлительную значительность, полновесность движения, точно акцентирует простые, человеческие смешные привычки Чапаева. И они важны для целостности образа.

Наиболее эпичны и пафосны при всем своем реализме об'емно-пластические композиции Чапаева-всадника, когда он мчится наперерез врагу в развевающейся бурке и страстно вырывает шашку из ножен или застывает на вершине холма с биноклем в руках. Лихо заломленная черная папаха и монументальная черная бурка, падающая с его плеч на круп коня, лицо напряженное и строгое, подобно лицам, высеченным на медалях, и гордый конь, сверкающий «белым рафинадом», — все вместе в сочетании цветных пятен, графических линий и об'емных масс звучит патетически и торжественно.

Внешней выразительности образа Чапаева очень содействует работа операторов Сигаева и Ксенофонтова. Лицо Чапаева на крупных планах кажется высеченным из гладкого, эластичного материала. Морщины на лбу, у губ и у глаз не резки, точно время едва коснулось своим резцом его лица и чуть нанесло свои отпечатки. Общий тон кожи теплый, смугловатый, мягко окутанный светом, не имеет ни стеклистой «эмалевой» заглаженной холодности, ни резко выраженных особенностей поверхности кожи. Светотень на средних планах сохраняет эту же мягкость переходов «сфумато», как это называется в живописи. Блеск глаз, трепетание бровей и легкая мимическая игра надбровья — все схвачено чувствительным и внимательным аппаратом. Точки, с которых снят Чапаев без особенных ракурсных мудрствований, позволяют уловить каждое движение, мягкие складки грубошерстной рубахи с широкими рукавами или белой из плотного полотна, чуть тусклые. Фигура Чапаева вылеплена светом рельефно, она обладает тяжестью и об'емом, чувственно осязательна и поверхность хрустящих ремней, опоясавших его фигуру, и длинный мягкий ворс бурки и завитки папахи. В финальной части фильма замечательно передано волевое напряжение, волнение Чапаева, трепетанием световых пятен на его лице, склоненном над судорожно клокочущим пулеметом.

Звучание речи Чапаева довершает характеристику внешней изобразительности в той

---

*Нар. арт. Б. Бабочкин в роли царевича Алексея в пьесе А. Толстого «Петр I». Госакдрама, 1935 г.*

же реалистически эпической тональности. Песенность и эпичность текста подсказывают полноту и насыщенность интонации в сценах обращений Чапаева к бойцам.

— Где должен быть командир?
Опять впереди на лихом коне!

или

— Разве же за то о нас слава идет?
Разве ж бандиты чапаевцы?

Однако, боясь «поставить образ на ходули», Бабочкин вводит «житейские», бытовые и разговорные тона:

— Ну хрен с ней, давай психическую!..

или

— Да спи ты! Чортова болячка!

или

— Слышь, комиссар, расскажи мне про Александра Македонского!

или

— Одним словом — в трибунал!

Иногда разговорные интонации разбивают эпический ритм стиха. Так, например, Чапаев предлагает «наплевать и забыть» советы военных специалистов тоном внепоэтическим, в то время как фраза замкнута в размеры стиха.

Звуковая палитра Бабочкина обладает огромным диапазоном, разнообразнейшим арсеналом полутонов, смысловых оттенков и различной градацией в силе напряжения каждого тона, оттенка. Так, например, мы видели несколько оттенков ярости Чапаева,

*Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Самозванца в «Борисе Годунове». Госвкдрама, 1934 г.*

раскрывающих нам разницу между его разящей, умной, несокрушимой силой военного стратега, питаемой классовой ненавистью, и крикливой, кичливой, истерической злостью на Фурманова, поддержавшего фельдшеров, посадившего Жихарева под арест, — злостью, питаемой дурными, анархистскими элементами в его сознании. В последних сценах, когда Чапаев провожает Фурманова, уже нет этой злости на тех, кто отнимает у него любимого товарища, — есть скорбь, грусть, сознание необходимости от'езда Фурманова. В словах:

— Нет, обидели они меня!

сказанных по адресу Фрунзе без всякой злобы без кичливого самолюбия, дает Бабочкин почувствовать, как вырос Чапаев, как окрепли в нем дисциплинированность и мужество коммуниста.

Эпический тон образа не мешает разнообразию интонационных красок.

По-детски капризное:

— Почему не знаю?

Весело ироническое:

— Ранен? Ну и дурак!

Опасливое и раздраженное:

— Чего за второй?

(на вопрос Фурманова об Интернационале).

Хвастливое и радостное восклицание у каппелевской карикатуры:

— С нами бог...

Мечтательное, проникновенное:

— Великолепная будет жизнь!

Холодное, металлическое, дрожащее:

— Ты... буммажная душа!

Или хитрое, улавливающее:

— Чехи? А винтовка твоя где?

Издевательски бешеное:

— А, вы здесь, голубчики?
Жаловаться пришли, подлецы?

Или устало-бешеное:

— Ты понимаешь, что я Чапаев?

И ухарское, жестокое:

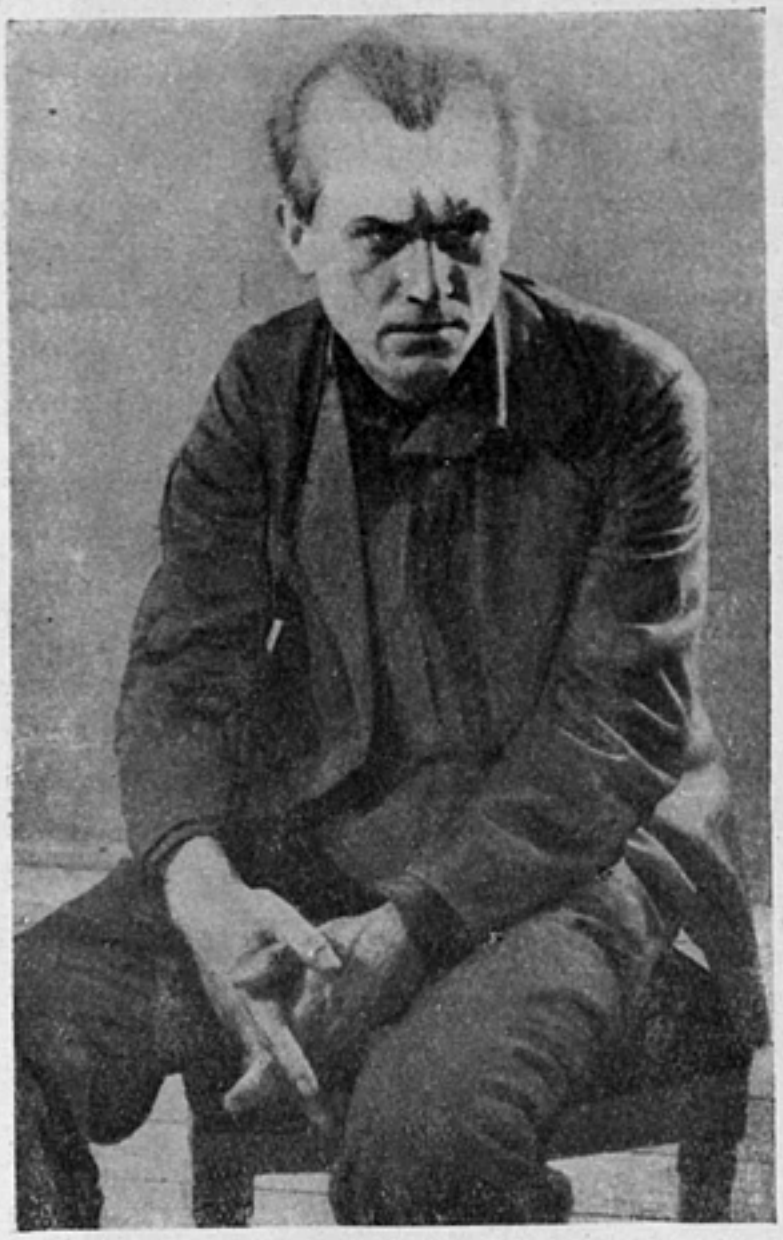
— К чужой славе хочешь примазаться?

Нужно отдать справедливость звукооператору Беккеру, он сделал все, чтобы запечатлеть все оттенки интонаций на пленке, и если некоторая приглушенность звука отдаляет от нас интонацию, то здесь недостаток техники служит как бы вуалью времени, наброшенной на звук, и не портит общего впечатления.

●

В жизни Бориса Бабочкина есть некоторые интересные подробности, касающиеся его гражданской биографии и творческой практики в театре.

Пятнадцати лет, в девятнадцатом году, Борис Бабочкин, комсомолец, сын саратов-



*Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Курт Вальдена в пьесе В. Киршона «Суд». Госакдрама, 1933 г.*

ского железнодорожника, ушел в армию. В тот год к Саратову подходил царский генерал с небольшим, но хорошо обученным войском. У генеральских солдат были винтовки с клеймом английской фирмы, на ногах буцы, которым сносу нет, а патронам и всякому другому снаряжению — не было числа.

В тот год составился в Саратове полк из комсомольцев и коммунистов. Первый резервный саратовский полк. Среди полчан был и Борис Бабочкин.

На митинге, возле здания совета, полк поклялся погибнуть, но не сдать города. Гремел марш, звенели песни, на балконе, увитом красными полотнами, точно в раме агитплаката, суровый военный человек (шинель нараспашку, шапка на затылке) благодарил полчан.

Генерала скоро разложили с тылу, побили с фронта, выступить так и не пришлось. Но в памяти навсегда остались эти незабвенные дни.

Летом девятнадцатого года Борис Бабочкин работал в политотделе Четвертой армии. Бойцы и работники политотдела, должно быть, помнят шустрого белобрысого подростка-комсомольца, незаменимого в самодеятельных красноармейских спектаклях.

Впечатления юности, сохранившиеся в памяти, помогали Бабочкину создавать впоследствии в искусстве актера образы, аналогичные виденным.

Решающим для творческого процесса явилась практика участия актера в классовых боях девятнадцатого года.

Талантливый художник всегда идет в передовых отрядах своего класса.

Девятнадцатый год указал Бабочкину его место в общественном движении, определил, выковал его отношение к миру.

Вся актерская практика Бабочкина, принужденного играть чужих ему по мыслям и поступкам мелодраматических благородных или мистических, потусторонних юношей из драм русских или западных драматургов-символистов предвоенной поры, не приглушила в нем основных установок, воззрений, взглядов и умения определять сущность изображаемого образа с передовых позиций, исторически передового общественного сознания.

Бабочкин ждал своего драматурга, своего режиссера, чтобы оживить образы советской действительности.

Следует отметить некоторые особенности актерской практики Бабочкина, которые помогли ему сохранить и развить в себе черты актера советского театра: это — школа Илариона Николаевича Певцова и работа над образами драматургии Шекспира.

Народный артист республики И. Н. Певцов, создатель образа генерала Бороздина в фильме «Чапаев», был учителем и первым режиссером Бабочкина в 1920 и 1921 годах.

Певцову был знаком секрет реалистического изображения. В дореволюционном театре он создал галлерею образов, полных подлинно человеческого содержания. После революции, по отзывам критики, И. Н. Певцов был одним из тех, кто помогал росту советского театра. И. Н. Певцов часто «плоские, картонные схемы» ролей «оживлял силой своего дарования»[1].

Ясномудрое, проникновенное понимание человеческого характера передал Певцов своему ученику Бабочкину. Гуманистический подход в изучении человеческой натуры, меткость и глаз знатока в познании движений психики, простоту, правдивость и

[1] См. статью Н. Петрова „И. Н. Певцов в советских ролях", „Рабочий театр" № 32, 1934.

искренность во внешне изобразительных средствах.

Под руководством И. Н. Певцова произошло и первое знакомство Бабочкина с образами шекспировской драматургии. Следует указать две роли, работа над которыми протекала под непосредственным руководством И. Н. Певцова. Арвираг—в трагедии «Цимбелин» и Ланчелот в комедии «Венецианский купец». В трагедии есть все, что полагается хорошей шекспировской пьесе: рассудок отуманенный напитком, неистовства стихий и сил природы, клевета против невинности, претенциозная пошлость и тупость, наказанная богами, коварство, предательство знатного, честность слуги, батальные сцены, несколько философствующих простолюдинов, поражающих умом и знанием законов истории, и простодушная откровенность в обличении общественных противоречий.

Уже в эти ранние годы И. Н. Певцов заметил в своем молодом ученике звучание «шекспировой многоголосой фуги», качество, которым обладают далеко не все актеры. Бабочкин уловил ритм и полновесную фонетику шекспирова слова. Искренность и правдивость его интонаций не переходила в разговорную речь, а держалась на высоте тех необыкновенных героических или приподнято иронических обстоятельств, в которые автор ставил свои персонажи.

Умение владеть трагедийным стихом Бабочкин пронес через весь свой актерский путь со всей его пестротой репертуара, через работу в Московском драматическом театре (1922 год), театре МГСПС, множестве провинциальных театров, через театр Сатиры (Ленинград, 1927—1928 годы), драматический театр Народного дома, театр Комедии. В Ленинградском государственном академическом театре драмы Бабочкин работает с 1931 года и в серии созданных им ролей (Кастальский — «Страх», Белогубов — «Доходное место», Курт Вальден — «Суд», Эллери Джонс—«Вершины счастья») с «шекспировой многоголосой фугой» связаны две роли: Чацкий в «Горе от ума» и Димитрий Самозванец в «Борисе Годунове».

Чацкий в исполнении Бабочкина не обладал ни светскими манерами, ни спокойной иронией и снобизмом саркастического ума, подверженного вспышкам желчного, придирчивого брюзжания.

Кажется, нет ничего смешнее гостей Фамусова, но Чацкий был среди них трагической фигурой, он не смеялся, он обличал с горячностью шекспировых Постума или Перикла.

Чацкий Бабочкина — не скучающий барин, а декабрист, бедный безземельный дворянин, единомышленник Петра Григорьевича Каховского. Кажется, Чацкий вернулся из своего заграничного путешествия озлобленным и созревшим для того, чтобы бросить бомбу в особняк Фамусова, но искренняя привязанность к Софье помешала ему в этом.

По отзывам критики и признаниям самого Бабочкина, его Чацкий не вязался с общим тоном спектакля. Это неверно. Чацкий был чужой в атмосфере фамусовского дома. Это глубокое достоинство, а не дефект спектакля.

Образ Димитрия Самозванца в трагедии Пушкина «Борис Годунов» во многом стилистически родственен Чацкому. В образе Чацкого актеру и режиссеру пришлось преодолевать снобизм Грибоедова — в Димитрии все подсказал Пушкин, оставалось только выявить то, что по цензурным условиям было скрыто автором трагедии.

Политические и философские тенденции образа раскрыты в сцене приема послов в доме Вишневецкого. Равнодушие Димитрия к христианской вере, дружественный прием оппозиционного Грозному и Годунову боярства, вольной шляхты, вольного донского казачества — все обнаруживает в Димитрии человека исторически передового, героя неудавшегося русского Ренессанса, предтечу Петра Первого.

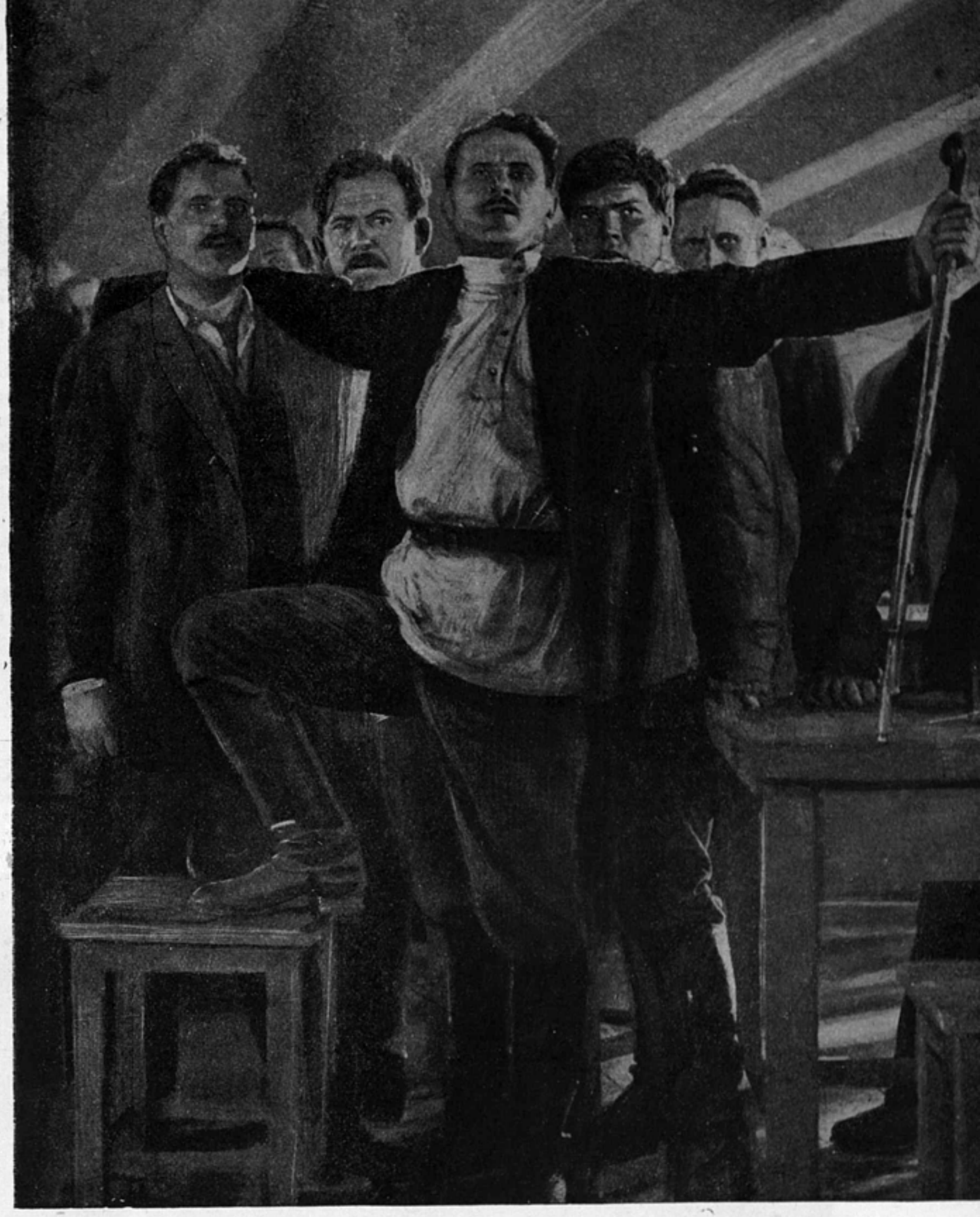
Самозванец — гуманист. Он знает летописи, историю и литературу своего времени, он поклонник латинской музы и сам поэт. Все это роднит пушкинского самозванца с образами гуманистов шекспировой драматургии. Просперо («Буря»), герцог Букингам («Генрих VIII»), образами для которых служили образованнейшие люди XVI столетия, во многом близки Самозванцу.

Бабочкин играет Димитрия молодым и пылким гуманистом да еще и демократического типа.

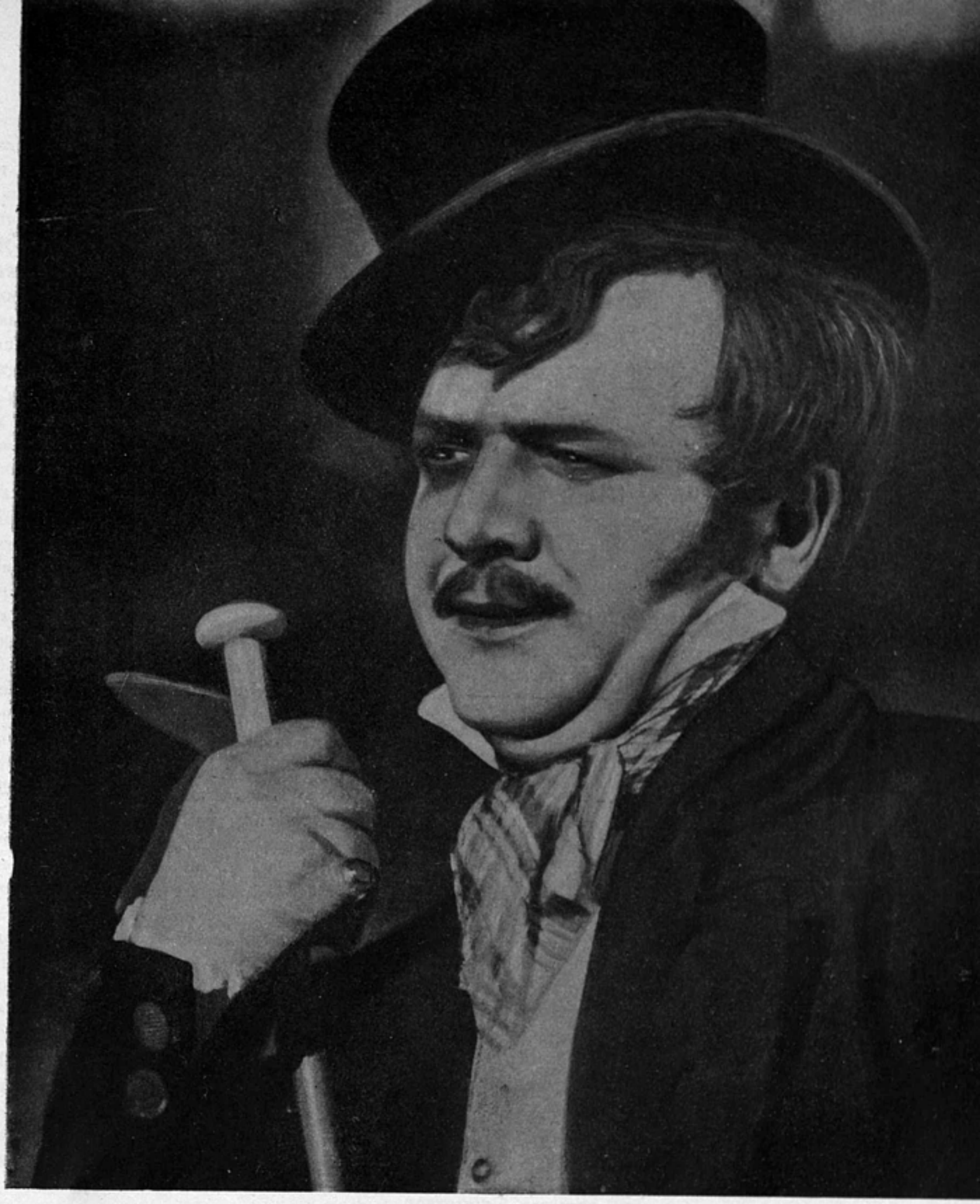
Гуманизм Шекспира заменен «плебейским» гуманизмом Томаса Мора. Даже внешне — широконосый, энергичный плебей—он похож на Томаса Мора кисти Гольбейна.

Исторически такая трактовка несколько неверна. Плебейские и крестьянские революции XV и XVI веков, героем которых и стал Томас Мор, не были связаны с борьбой за просвещенный абсолютизм. Они были ему враждебны. Историческая точность требует, чтобы Димитрий походил более на Лоренцо Медичи, нежели на Томаса Мора.

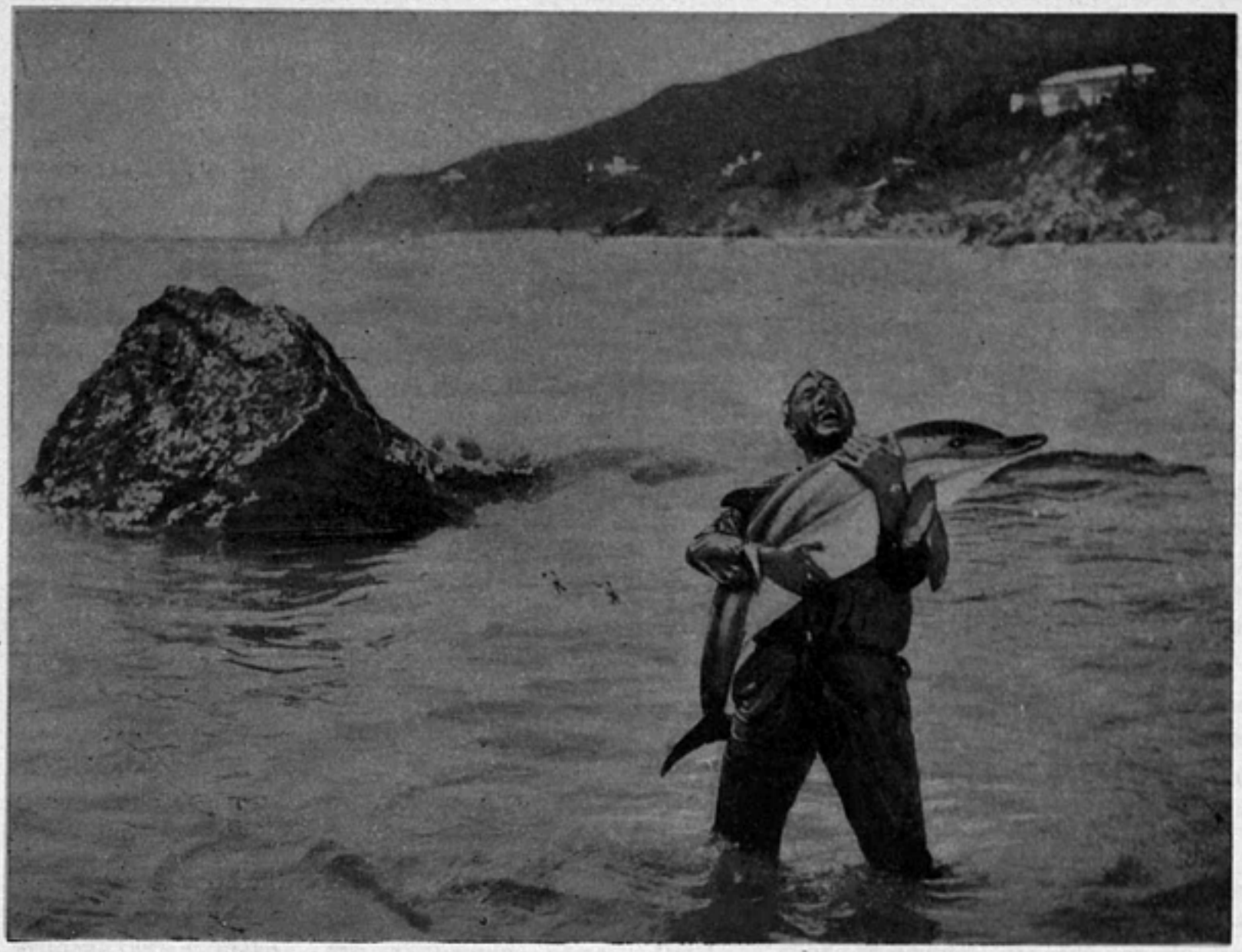
В работе над образами Чацкого и Димитрия Самозванца Бабочкин обнаружил одну



*Нар. арт. Б. Бабочкин в фильме реж. Л. Арнштама «Подруги». Операторы В. Рапопорт и А. Шафран. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под руководством засл. деят. иск. С. Юткевича. Фото Максимова*



*Арт. С. Каюков в роли Кочкарева в фильме реж. Эраста Гарина и Х. Локшиной «Женитьба». Оператор А. Погорелый. Картина снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича. Фото Самсонова*



*Кадр из детского фильма реж. А. Кудрявцевой «Леночка и виноград». Оператор Посыпкин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм.*

*Кадр из фильма реж. А. Довженко «Аэроград». Операторы засл. деят. иск. Э. Тиссе и М. Гиндин. Производство Мосфильм*

из существеннейших черт актера советского театра: Бабочкин трактует положительные образы классической драматургии в связи с исторически передовым общественным движением, современным изображаемому герою.

Наиболее творчески близки Бабочкину современные ему образы. Простотой и правдивостью дышит образ Сысоева («Первая конная» Вишневского, сезон 1929/30 года в Нардоме).

«Роль Сысоева, которую мне пришлось играть, была... настоящей советской ролью. Наполненная до краев романтикой гражданской войны, она была мне очень близка. Психологическое развитие образа Сысоева от забитого солдата до командира-большевика давало большой простор для работы. Здесь-то я и мог применить полностью ту школу, из которой я вырос, и сочетать это со своими личными чувствами», — так писал Бабочкин о своей работе над Сысоевым.

Сысоев был первой ролью, позволившей развернуть трепетные краски и величественные линии «многоголосой шекспировой фуги», на близком, родном материале гражданской войны.

Сейчас Бабочкин — народный артист. Это почетное звание, он по заслугам получил, главным бразом, за великий и незабываемый образ Чапаева. Трудно сказать, куда глубже и полнее вошел актер — в жизнь театра или в жизнь кино.

Создав замечательный образ Чапаева, Бабочкин закончил сейчас работу над образом Андрея в картине «Подруги». Не имея возможности оценить эту работу, мы можем только отметить в актере Бабочкине изумительную способность понять не только требования киноискусства, отличные от условий игры на театре, но и умение уловить, почувствовать и передать тот пульс нашей действительности, который образы героев Бабочкина делают для советского зрителя близкими, родными.

*Кадр из фильма реж. Л. Арнштама «Подруги». Операторы В. Рапопорт и А. Шафран. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. васл. деят. иск. С. Юткевича. На фото нар. арт. Б. Бабочкин в роли Андрея и васл. арт. Б. Послwoвский в роли Силыча*

# Сценарное хозяйство

*Г. ЗЕЛЬДОВИЧ*

... Зашла речь все о том же — о сценариях. В беседу ввязался присяжный скептик (а в новаторской работе без такого не обойтись!) — темой для его нападок сегодня служил вопрос об авторах сценариев.

— Как, — кричал он, — заговорили об искусственном создании произведений искусства, о каком-то разделении сценарного творчества! А знаете ли вы за что вы ратуете? За маргарин! Добротного сливочного масла никогда не воссоздать так, как делается суррогат жиров — маргарин...

— Маргарин, — зашептал кто-то, — как это метко...

— Как это остро и зло — маргарин...

Записной скептик торжествующе поводил глазами. Он не скрывал своего торжества. Победа была несомненной. Он нашел нужное словцо. О, теперь заговорят о «маргарине»...

В углу сидел незаметный человек. Его имя не красовалось среди титров картин, но многие из присутствующих многим были обязаны ему. Он плохо следил за спором. Он пришел отдохнуть, но производственные деловые мысли преследовали его. В какую бы сторону он ни устремлял свой взгляд — всюду находилось что-нибудь напоминающее о деле.

Вот сидит режиссер X. Его очки яростно поблескивают в споре. И незаметный человек подумал о том, что X. в эту минуту совсем забыл о том, что в его сценарии отвратительные диалоги, что автор никак не найдет нужных слов для расцветки прекрасного сюжета.

А вот писатель У. Он написал прекрасный сценарий. В чтении он был принят блестяще, но когда к сценарию подошли с холодным скальпелем метромера, оказалось, что он может уложиться в три серии, а сюжет не подходит для серийной картины. Писатель У. больше не хочет, а возможно и не может притронуться к своему произведению. Но кто же переделает сценарий?

Незаметный начал ерзать на стуле. Слова дискуссии доходили до него, как во сне, издалека.

Вот актер Z. Он уже несколько месяцев не снимается. Замечательный актер, но для него нет подходящей роли. — Хоть бери, да иди к писателю с челобитной,— смеется он,—напиши, мол, для меня образ...

Деловые заботы одолели незаметного. Он прислушался к спору. В этот момент скептик разглагольствовал о маргарине. Незаметный сделал усилие и пересел поближе.

— Маргарин — это остро, не так ли, — обратилась к нему в упоении молодая актриса и, разглядев его лицо, замолчала. Она сразу вспомнила фабрику, вчерашний

*«Бьются проклятые». Арт. Пирогов в эпизоде на базаре в немой комедии реж. С. Бартенева «Очарованный химик». Оператор Ксенофонтов. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм. Фото Шуркина*

*Арт. А. Абрикосов в роли Павла в фильме реж. И. Пырьева «Анна». Оператор Солодков, производство Мосфильм*

день — она мучилась на с'емке три часа с неудобоваримой репликой, и, наконец, убежала из павильона. И он, этот незаметный, пришел ее увещевать...

Но мы слишком долго слушали этот разговор. Читатель будет разочарован, так как морали за сим не последует. Автор считает, что спор этот не стоит морали. Ведь ясно, что проблема сценария и проблема жиров — разные проблемы. А уж если сравнивать, то почему именно с маслом. Ведь с равным правом можно было бы привести сравнение с каучуком, а между тем синтетический каучук отнюдь не уступает растительному...

Со всей серьезностью и во всей своей широте перед нами стоит проблема создания сценариев. Опираясь на еще очень несовершенную свою драматургию, кино создало «Встречный», «Чапаева», «Крестьян». Юбилейный год связал советскую кинематографию, как никогда еще, тысячами крепких нитей с зрителем Советской страны. Какие же победы ждут нас впереди на пути создании усовершенствованной, массово-действенной драматургии? Настойчивее чем когда бы то ни было, советское кино требует сейчас от своей драматургии большого взлета мысли, высокой идейности, огромной страстности и убедительности. Сценарии, наделенные подобными качествами, нужны для всего производства, для всех картин, а не только для избранных.

Пора, давно пора понять, что проблема четкого сюжета решается не абстрактно; что всесторонне высокое качество сценария как произведения киноискусства рождается из таких элементов как добротный сюжет, как размер, укладывающийся в нормальные рамки фильма, как большая действенность и изобретательность ситуаций, как лаконичный, функционально нагруженный, выразительный диалог, и т. п.

Ведь мы не словоохотливые болтуны, а создатели вещей, прекрасных художественный произведений. А они создаются в процессе напряженного квалифицированного труда. Этот закон целиком относится к искусству. Радостное творчество художника является т р у д о м, а раз так, то и к нему применимо, конечно в его сфере, требование высокой квалификации, большего совершенства. Больше того, в искусстве менее чем где бы то ни было приемлем дилетантизм. Этот вопрос не нов. Еще Гете обрушивался на дилетантов от искусства, неспособных сдерживаться, ограничивать себя лишь тем, что доступно их силам, правильно учитывать то, что лежит в рамках их действительных возможностей.

Вот, что пишет по этому поводу Иоган Петер Эккерман в своем дневнике за среду 20 апреля 1825 года:

*Кадр из фильма реж. И. Пырьева «Анна». Оператор Солодков. Картина снимается на кинофабрике Мосфильм. На фото: засл. арт. А. Войцик в роли Анны и засл. арт. А. Горюнов (театр им. Вахтангова) в роли секретаря партколлектива. Фото П. Боброва*

---

«...Поэт должен стремиться к самому разнообразному познанию, потому что весь мир служит для него материалом, он должен уметь в нем разбираться и выражать его. Но поэт не должен стремиться быть живописцем, он должен довольствоваться тем, что находит для мира словесное выражение. Точно так же он должен представить актера живым воплощением образа, сделать его наглядным для нас... Каждое искусство, когда дело касается осуществления, — это нечто очень трудное и большое и, для того чтобы достичь мастерства, каждое из них требует целой жизни. Так Гете стремился к самому разностороннему познанию, но в своей деятельности он ограничивался единым. Он осуществлял одно лишь искусство, но осуществлял его мастерски».

И дальше: «...точно так же следует различать подготовку к деятельности. Так, в подготовку поэта входит требование, чтобы глаз его упражнялся в восприятии внешних предметов... Поскольку дело касается знаний, необходимых для овладения профессией, следует остерегаться ограниченности и односторонности». «Пишущий для театра,— говорит дальше Эккерман со слов Гете,— должен обладать знанием сцены, чтобы взвесить средства, которыми он может располагать, и вообще знать, что нужно и чего не нужно делать».

Мы привели столь длинные цитаты лишь потому, что на этих воспоминаниях современника и друга Гете следовало бы поучиться многим, берущим на себя непродуманную смелость защищать всезнайство и пытающимся узаконить дилетантизм в сложнейшем синтетическом искусстве кино.

Еще совсем недавно дискуссионным являлся вопрос: должен ли режиссер сам для себя писать сценарий. Больше того, автор этих строк знает режиссера с именем, который утверждает, что путь роста его мастерства лежит через приобретение высшей квалификации драматурга... «До тех пор,— говорит этот режиссер,— пока я не стану хорошим драматургом, я буду и режиссером плохим». В плену у этого неверного суждения этот режиссер растрачивает свои силы на овладение сценарным делом. Он уже в значительной степени уникум, этот мастер, обкрадывающий самого себя. Сейчас уже найдется мало желающих поддерживать его в его неправильной, противоречивой позиции.

Стремление режиссеров писать для себя сценарии становится уже пройденным этапом. Это однако никак не означает, что на

практике не могут возникать рецидивы этой вреднейшей тенденции.

Но, отстояв для режиссера право заниматься только своей режиссерской работой, мы отнюдь не закончили борьбы против дилетантизма в кино. Сейчас все сошлись (кое-кто со вздохом сожаления) на том, что создание сценариев — особая профессия. Но и только. Глубже, дальше дело еще не двинуто.

Итак, сценарное дело — дело людей определенной, писательской профессии. Однако где эти люди? Кем и как об'единены они? Как построен их труд и их взаимоотношения с производством картин?

Не надо особо углябляться в изучение дела, чтобы убедиться, насколько кустарно, насколько примитивно организовано (если можно применить здесь это слово, предполагающее порядок, упорядоченность) это дело даже на крупнейших кинофабриках. Искусство, базирующееся на сложнейшей и точнейшей технике, искусство, самое существование которого стало возможным только на базе высокоразвитой техники — на первичном этапе своего производственного процесса, — строится без учета, а, наоборот, с полным игнорированием требований последующих этапов.

Ведь ни для кого не секрет, что большинство даже лучших наших фильмов, как правило, подверглось сюжетно-монтажным сокращениям, доработке диалогов и т. д. А что уж говорить о производстве в целом. Несколько лет назад в кино пришли писатели. Они не знали специфики этого искусства. Они принесли талантливость и незнание профессии. Казалось бы, что задача тех, кто непосредственно работал с новыми авторами, состоит в том, чтобы научить их тому, чего им нехватало. Вышло же наоборот: писательские сценарии принимались апологетически, некритически с точки зрения драматургии кино. Подчас создавалась настолько нездоровая обстановка, что указания о переделке сценария, о придании ему более кинематографических черт не принимались автором.

Художественные руководители кинофабрик зачастую не находили в себе мужества вести правильную, принципиальную политику руководства новым отрядом авторов. В результате этого целый ряд сценариев поступал в производство в таком виде, что при первом столкновении с живыми исполнителями и техникой возникали конфликты; в сюжете оказывались пустоты, размер оказывался метражно завышенным, диалоги никуда не годились и т. д. и т. п.

Неудивительно, что целый ряд сценариев в процессе производства претерпевал значительные изменения и, естественно, что эти изменения, вносимые находу, наспех не могли быть полноценными.

Мы свыклись и терпим совершенно недопустимое положение, когда практика пуска в производство незаконченного сценария стала правилом. Правда, руководство кинофабрик, зная незаконность такого поступка, находит разные формы для прикрытия этого беззакония: даются указания о доработке сценария в процессе с'емок, либо сценарий об'является готовым, а «только» диалоги надо «проредактировать», а сюжет «отточить».

Как знакомы практикам кинопроизводства эти соглашательские, губительные формули-

---

*Кадр из научно-фантастического фильма реж. В. Журавлева «Космический рейс». Оператор А. Гальперин. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. На фото: пионер Витя Гапоненко в роли Андрюши Орлова*

*«Об'яснение в любви». Кадр из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион и арт. Д. Столяров (ЦТКА) в роли советского циркового артиста Мартынова. Оператор В. Нильсен. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. Фото Рогаткина*

ровочки, кончающиеся или резким снижением качества картины или полным браком.

Всего этого достаточно, чтобы говорить о вопиющей кустарщине и примитивности в организации сценарного хозяйства. Развитая кинематография не может базироваться на таком кустарном сценарном хозяйстве. Но дело не ограничивается даже и этими крупнейшими недочетами.

Советская кинематография растет, охват ею актуальнейших тематических комплексов ширится. История партии, героика гражданской войны, борьба за освоение техники, переделка села, классовая бдительность — какие большие настоящие проблемы большого искусства подняты в наших картинах!

Кустарность нашего сценарного хозяйства находит свое выражение и в том, как идет разработка тематики. Перед советским художником такой простор, такое обилие жизнерадостной, перспективной тематики, что поневоле разбегаются глаза. И вот тут-то из-за отсутствия в сценарном хозяйстве наших кинофабрик твердой руководящей руки часто возникает стихийная разработка тематики. Перед авторами открылся Клондайк тем и на наиболее «золотоносные», интереснейшие участки спешно наносятся границы, ставятся заявочные столбы... Богатейшая по своей социальной природе советская действительность столь благодарна для творческого созидательного труда, что и при довольно поверхностной разработке дает обильные результаты. Продолжая аналогию с золотыми приисками, надо сказать, что, увлекаясь богатством захваченных участков, многие авторы хищнически разрабатывают тему. Глубокие пласты берутся редко. Тема, взятая поверхностно искателями «легкого золота», остается нетронутой в своих глубинах.

О чем это говорит?

Это говорит о том, что, преодолев вреднейшие тенденции голого администрирования в области планирования производства фильмов, сумев взять верный курс на сюжетную разработку нашей тематики, советская кинематография не должна ни на минуту задерживаться в своем поступательном шествии вперед.

Еще много архаизмов, еще много серьезных недостатков в подходе к выбору тематики. Если вчера перед нами стояла задача — подойти к большим темам, к созданию отдельных полнокровных фильмов с сильными образами, то сегодня эта задача помножается на необходимость поднятия на высший уровень всей кинопродукции, всех фильмов и притом в таких масштабах, чтобы удовлетворить растущие запросы советского зрителя.

Может ли выполнить эти новые огромные задачи та организация сценарного хозяйства, которая есть в настоящее время на кинофабриках?

Надо сказать прямо, что мы никогда не выполним поставленных перед нами новых повышенных требований, если и в дальнейшем будем терпеть существующую кустарщину, примитивность постановки сценарного дела на кинофабриках.

Каковы же те основные мероприятия, которые необходимы для решительного и всестороннего под'ема сценарного хозяйства?

На основе критической разработки опыта американского кино руководитель советской кинематографии Б. З. Шумяцкий выдвинул четкие и ясные мероприятия, встретившие активную поддержку всех тех, кто отдает себе отчет в огромных задачах, которые стоят перед нами как неотложные задачи дня.

Первый вопрос, возникающий в связи с этим, — это вопрос о сюжете. Сейчас уже

нет никакой нужды писать статьи о пользе сюжета — советская кинематография преодолела распространенную и вреднейшую болезнь бессюжетности. Отдельные «зубры» бессюжетного фильма еще время от времени поднимают головы, но печать обреченности лежит явно и недвусмысленно на последних представителях этого изжившего себя направления.

И тем не менее, несмотря на огромную неоспоримую победу сюжетного кино, борьба за сюжет уже в новом разрезе, уже на более высокой ступени продолжает быть важнейшим, первым звеном.

Если мы уже преодолели бессюжетность нашего искусства, то это не значит, что мы добились высокого качества сюжетов наших фильмов. Нужно ли особо распространяться на эту тему. Расширительное толкование сюжетности приводит часто к ослабленному сюжету. Под маркой большой темы, якобы неукладывающейся в обычные рамки сюжета, ряд сценариев строится на схематичном, бедном ситуациями сюжете, в котором декламация и ложно понятая масштабность притупляют и снижают идейный замысел. И наоборот, неоднократно в основу своей работы над интересной темой автор берет одно лишь «периферийное» обыгрывание темы, создание сюжета «по поводу» данной темы, данных больших людей.

Советскому фильму нужен стройный, не-расплывчатый, нескучный, изобретательный сюжет с началом и концом, с интригой и конфликтами, вытекающими из основного поведения героев, нужен сюжет с большой идейной нагрузкой, совпадающей с развитием драматургических коллизий, и т. д.

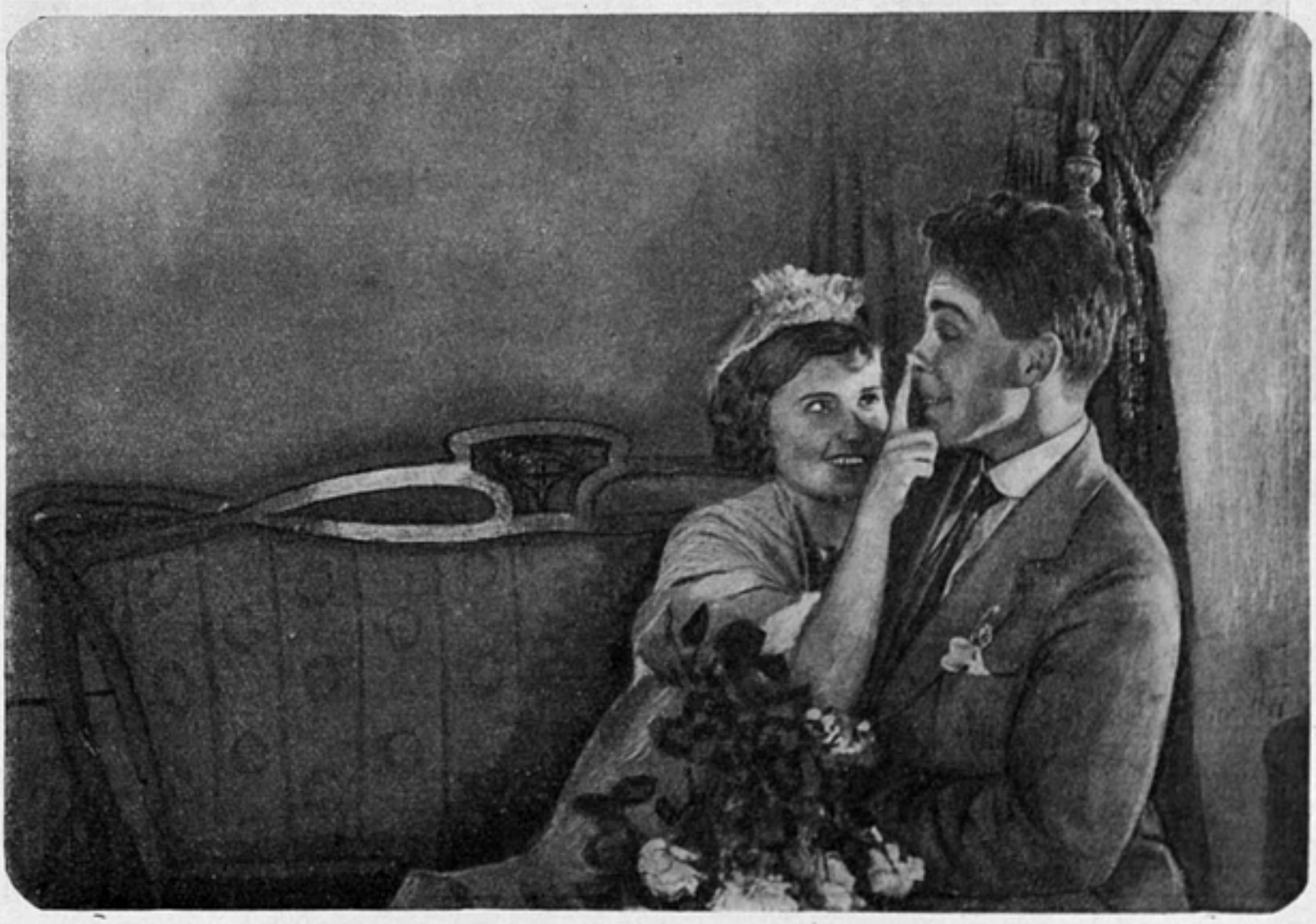
Такой сюжет нужен каждому советскому фильму. Советская действительность дает материал для бесконечного количества подобных сюжетов. Сколько прекраснейших сюжетов гибнет безвестно из-за нашей медвежьей неповоротливости. Сколько раз люди, не имеющие возможности, а подчас и времени написать сценарий, рассказывают прекрасные сюжеты.

«Напишите сценарий...» — говорят им зачастую кустари от нашего сценарного хозяйства. Однако почему каждый человек, принесший на кинофабрику интересный сюжет, должен обязательно впрягаться в сложное, требующее специальной подготовки дело писания сценария?

На этот вопрос нужно ждать ответа. Легализированная безобразным «обычным правом» архаическая практика привела к такой неповоротливости, при которой десятки и сотни сюжетов бесполезно гибнут.

---

*Кадр из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». На фото: арт. Е. Мельникова в роли Раички и арт. А. Комиссаров (МХАТ им. Горького) в роли Скамейкина. Оператор В. Нильсен. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. Фото Рогаткина*



Необходимо немедленно, со всей энергией взяться за организацию, сюжетных отделов на кинофабриках. Эти отделы должны иметь четкое назначение — нахождение, собирание и разработку сюжетов, представляющих интерес для советского кино и могущих быть осуществленными в сценарии.

При сюжетных отделах, при правильной их организации, несомненно, сосредоточатся значительные кадры специалистов, писателей-сюжетистов. Хорошо организованный, с налаженными разветвленными связями, систематически разрабатывающий всю художественную литературу и периодику, опирающийся на группу хорошо подобранных сотрудников, — сюжетный отдел быстро завоюет себе огромный авторитет, займет подобающее место на производстве и обеспечит его дальнейшее развитие.

Таким образом первый удар по кустарщине сценарного дела заключается в организации сюжетных отделов.

Второе — это перестройка работы над самим сценарием. Сценарий должен поступать к режиссеру не как сырое литературное произведение, которое надо «дорабатывать» по линии сюжета и образов, «сжимать» до пределов нормального метража, в котором надо «редактировать» диалоги и «заострять» ситуации.

«Недоработанный...» «Недожатый...» «Неотредактированный...» «Незаостренный...», сколь часто за всеми этими терминами скрывается совершенно негодное к постановке произведение, в котором есть только хорошая основа. Мы часто так непритязательны что ради интересной (и то «недоработанной») сюжетной основы прощаем все остальные многочисленные прорехи. На что надеются директора и художественные руководители фабрик, пускающие в производство сырые сценарии? Обычно на то, что режиссер «вывезет».

В лучшем случае сюжетная основа сценария и талантливость и добросовестность режиссера «вывозят», т. е. вместо шедевра выходит «удовлетворительная» картина.

В остальных случаях (а их большинство) фабрику ждут поражения, убытки, брак.

Работа над сценарием длится значительно дольше отпускаемых на это сроков. Сценарии пишутся обычно вне кинофабрик, вне

*«Подколесин выпрыгивает из окна». Кадр из фильма реж. Эраста Гарина и Х. Локшиной «Женитьба». Оператор А. Погорелый. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. С. Юткевича. Роль Подколесина исполняет Эраст Гарин. Фото Самсонова*

их повседневного влияния. Впрочем... у нас есть уже своеобразные «толкачи». Они звонят к автору по телефону, они заходят с ним в кафе, они информируют фабрику о том, как подвигается у автора работа.

Кустарщину и «толкачей» надо заменить организацией сценарных отделов, которые вели бы повседневную работу с авторами, больше того, которые имели бы в своем составе постоянно работающих писателей-драматургов.

Сценарные отделы кинофабрик стали бы тем производственным звеном, которое поставило бы серьезно, с полным и квалифицированным учетом специфики киноискусства и его очередных задач дело бесперебойного обеспечения всех режиссеров сценариями. Я напираю именно на квалифицированность, на бесперебойность, ибо эти два требования — требование подлинного качества (не абстрактного, а конкретного, с точки зрения возможности создания хорошей картины) и требование количественного обеспечения — представляют собой именно те условия, которых нехватает кустарно организованному сценарному хозяйству наших дней.

*Школьник Виктор Тулубьев в роли Мити в детском фильме реж. Б. Кавачкова «Чудесный корабль». Оператор Соколов. Фильм снимается в Детской студии орденоносной фабрики Ленфильм*

Третий вопрос — это вопрос о диалогах. Этот вопрос имеет большое самостоятельное значение. Незачем специально доказывать значения слова в фильме. Ведь диалог в значительной степени обусловливает выразительность образа и действия. Характеры людей складываются в значительной степени в зависимости от их деятельности, раскрываемой через диалоги. Всякая неудачная реплика разбивает правильное представление об образе.

Между тем далеко не всякий сценарист владеет мастерством диалога. Больше того, большинство прекрасных писателей сюжета и значительная часть сценаристов нуждаются в помощи для создания выразительных диалогов.

Мы знаем, что этот пункт вызовет особенно много возражений, особенно много будет ссылок на драматургию театра, где, мол, не существует подобного разделения творчества. В предвидении этих возражений сразу отведем их: мы напомним нашим вероятным оппонентам, что продолжительность пьесы — 3—4 часа, т. е. вдвое и втрое больше фильма, и что в пьесе действующие лица все время говорят, тогда как в кинофильме диалог чередуется с рядом других звуковых компонентов. Таким образом даже простое арифметическое сопоставление говорит о том, что кинематографический диалог нуждается в значительно большей сжатости, выразительности, функциональности, чем в пьесе. Во всяком случае диалоги театра и кино неоднородны, и отсюда пути их создания отличны.

Четвертый вопрос — это вопрос об изобретательстве ситуаций, о трюках. У нас и теперь существует «подпольная» практика — давать сценарии некоторым «острым» людям. Так с успехом поступает кое-кто из режиссеров. Нельзя строить сценарии, в особенности комедийные без изобретательства и без острых ситуаций. Трюк, работающий на образ, трюк, не нарушающий идейной направленности вещи, а, наоборот, призванный раскрыть эту направленность в соответствии с жанром — остро, весело, занимательно и ново, — нужен.

Можем ли мы требовать от каждого сценариста способности изобретать трюки? Нет, нисколько.

Найдем ли мы людей, которые с пользой для дела возьмутся за эту работу? Безусловно, найдем. Они уже есть, правда, не в том количестве, которое бы могло удовлетворить потребность нашего растущего производства, но тут мы упираемся уже в следующий вопрос — подготовки кадров для сценарного хозяйства, вопрос требующий

самостоятельного рассмотрения. Ограничимся здесь лишь следующими замечаниями.

Подготовка кадров писателей сюжета, сценария, диалога и трюка вполне мыслима. Если на создаваемый теперь сценарный факультет будет обеспечен прием людей талантливых, то в результате прилежного труда и изучения нашего искусства эти люди смогут развить свой талант до профессионального уровня, до уровня зрелого мастерства.

Вместе с тем необходимо собирание кадров вокруг сюжетных и сценарных отделов. Надо сказать, что в реализации всех этих глубоко продуманных, сугубо деловых мероприятий необходимы большая заинтересованность, жар и настойчивость.

Надо будет преодолеть инерцию. А преодоление инерции будет проходить не без боев. Найдутся спорщики, которым традиция дороже, чем дальнейший рост советского кино. Найдутся спорщики, которые погрустят о кустарщине..

Что же, передовому отряду советской кинематографии невпервые приходится бороться и отстаивать свои позиции. В противовес существующему дилетантизму мы выдвинем проверенный принцип разделения труда, принцип систематической работы и квалификации.

Сценарное хозяйство должно стать организованной, систематизированной частью производственного киноорганизма.

С самого начала надо предостеречь от увлечения чисто формальным разрешением вопроса. Сценарное хозяйство должно быть налажено при деловом привлечении всех людей, желающих и могущих активно работать.

Советская кинематография вступает в новый, высший период своего развития. Перед нами большое и трудное дело — организация сценарного хозяйства.

*Кадр из фильма реж. С. Герасимова «Семеро смелых». Оператор Е. Величко. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм. На фото—снаряжение нарт в экспедицию*

# Андрей Москвин

*Г. КОЗИНЦОВ*

I

Чтение статей об операторах и операторском искусстве является одним из наиболее мрачных препровождений времени. Эти статьи обычно представляют собой странную смесь технической терминологии с неожиданными изобретениями «диалектических» методов освещения, оптики и даже сортов пленки, ошеломляющих откровений о вскрытии социального содержания при помощи с'емки кулака в темных тонах, а колхозника — в светлых.

Незнание и непонимание операторского искусства и работы наших операторов лихо перемешиваются в таких статьях с многочисленными открытиями творческих направлений и стилей, обнаруживаемых буквально в каждой новой картине. Бойкие рассуждения о Кэтэ Кольвиц, Ренуаре (с обязательным термином «кисть Ренуара») и Домье (с обязательным упоминанием «карандаш Домье») являются почему-то обязательной эрудицией автора каждой такой статьи. По непонятной причине именно этими тремя фамилиями ограничивается живописный кругозор авторов.

Вопросы фотографического искусства, его связи с искусством оператора, вопросы взаимоотношения техники и живописи и главное вопросы советского стиля операторского искусства до сих пор еще и не поднимались. В настоящей статье я хочу сделать опыт рассмотрения вопросов стиля советского операторского искусства и места в этом стиле Андрея Москвина.

II

Вспомним недавнее прошлое, кажущееся нам уже седой древностью. Почтенный господин с усами и бородой в шубе и бобровой шапке стоит у драндулета Патэ. Перед нами — портрет фотографа-художника довоенного и военного времен. Традиции фотографа и традиции художника двигали операторским искусством. От фотографии оно унаследовало (помимо замечательных традиций середины XIX века) номенклатуру планов, все эти еще до сих пор употребляющиеся мало понятные, на мой взгляд, термины: общий план, средний, крупный, деталь. В этой номенклатуре нашла свое отражение эстетика фотографических композиций с больших бульваров Парижа или Невского проспекта Петербурга: «группа», «визитная», «кабинетная», «будуарная». Так, кажется, назывались размеры фотографий, а вместе с этим и принципы расположения на фотографической пластинке снимаемого об'екта.

Основным в работе над человеком являлась своеобразная работа института красоты. Главным было — удаление недостатков: веснушек, морщин, и проч. — каждый клиент обязан был выйти красавцем. Излюбленный фотографический фон стал излюбленным фоном кинематографа. Вспомним все эти роскошные будуары, кабинеты с резной дубовой мебелью и одинокую скалу на берегу моря. От традиций художников (страшного периода начала XX века) осталась знаменитая «красота». Пышным цветом расцвели разные золотые серии, с неизбежным контржуром на берегу моря, с'емками особняков на облачном небе и дуговой лампой, вставленной в кончик папиросы или настольной лампы.

Как замечательно подходили эти титулы к творцам дореволюционных картин: —«фотограф — поставщик двора его императорского величества» и «художник — иллюстратор «Нивы». Трогательное сочетание тупости казенной фотографии и сахарное безвкусие олеографии. Очевидно, хозяин инструктировал служащего оператора двумя вытекающими из этих профессий наставлениями: во-первых, чтоб было видно и, во-вторых, чтоб было красиво.

Ни в каком искусстве стиль господствующего класса не выявлялся так ярко и отчетливо, как в фотографии. Фотография, а за ней и кинематограф пачками выпускали идеалы героев своего времени. Попробуем посмотреть альбомы старых фотографий за несколько десятилетий и мы увидим насколько относительно даже такое понятие, как казалось бы чисто биологическое понятие женской красоты. Посмотрим на пышногрудых страшилищ в шляпах с птичьими перьями, на стандартных блондинок с ореоленными волосами и точками глаз, ноздрей и губ на белом блине лица, посмотрим на изломанные тени, на лицах экспрессионистического кинематографа и так называемой левой фотографии, и мы увидим, как менялся образ, казалось бы, самый неизменяемый — образ человеческого лица. Классовость искусства фотографии в царской России достигла примечательной показательности. Декадентско-пятнистый стиль, так называемого художественного портрета, казенная чинность чиновничьей группы и нарочито насаждаемый кретинизм деревенской фотографии.

На Всесоюзном с'езде советов председатель Якуповского сельсовета рассказал о потрясающем факте. Якуповский сельсовет организовал колхозную фотографию: построил специальное помещение, купил аппарат и пригласил из города фотографа на постоянную работу. Качество и методы работы этого фотографа вызвали настолько яростный протест всего колхоза, что пришлось собрать специальное совещание по вопросу о фотографии. Не могу не привести записанную в протоколе речь бригадирши Павловой.

«Товарищи, мы построили новый народный дом, создали читальню, больницу, парикмахерскую. Теперь устроили колхозную фотографию. Все это — одна линия — улучшить колхозную жизнь, сделать ее культурной, разнообразной. Все это хорошо, но вот с фотографом получилось скверно. Товарищ фотограф, мы работаем, учимся, перестраиваем всю нашу жизнь, а ты, наш фотограф, снимаешь нас, будто при царской власти. Обидно и стыдно — истуканы какие-то! Мы люди веселые и новые, а ты городишь одно и то же. Старорежимная твоя фотография! Есть в твоих фотографиях презрение к крестьянству. Эх, брат! Такими делами шутить нельзя! Мы мир переделываем, и сердце горит. Каждый в нашем селе хочет стать героем Советской страны, а ты фотографируешь нас, словно при капитализме. Товарищ фотограф, нынче ведь наша власть. Мы далеко ушли, а ты все еще на опушке плетешься!»

Замечательная речь бригадирши Павловой могла бы прозвучать устыжающе не только для якуповского фотографа, но и для некоторых операторов Ленинграда и Москвы.

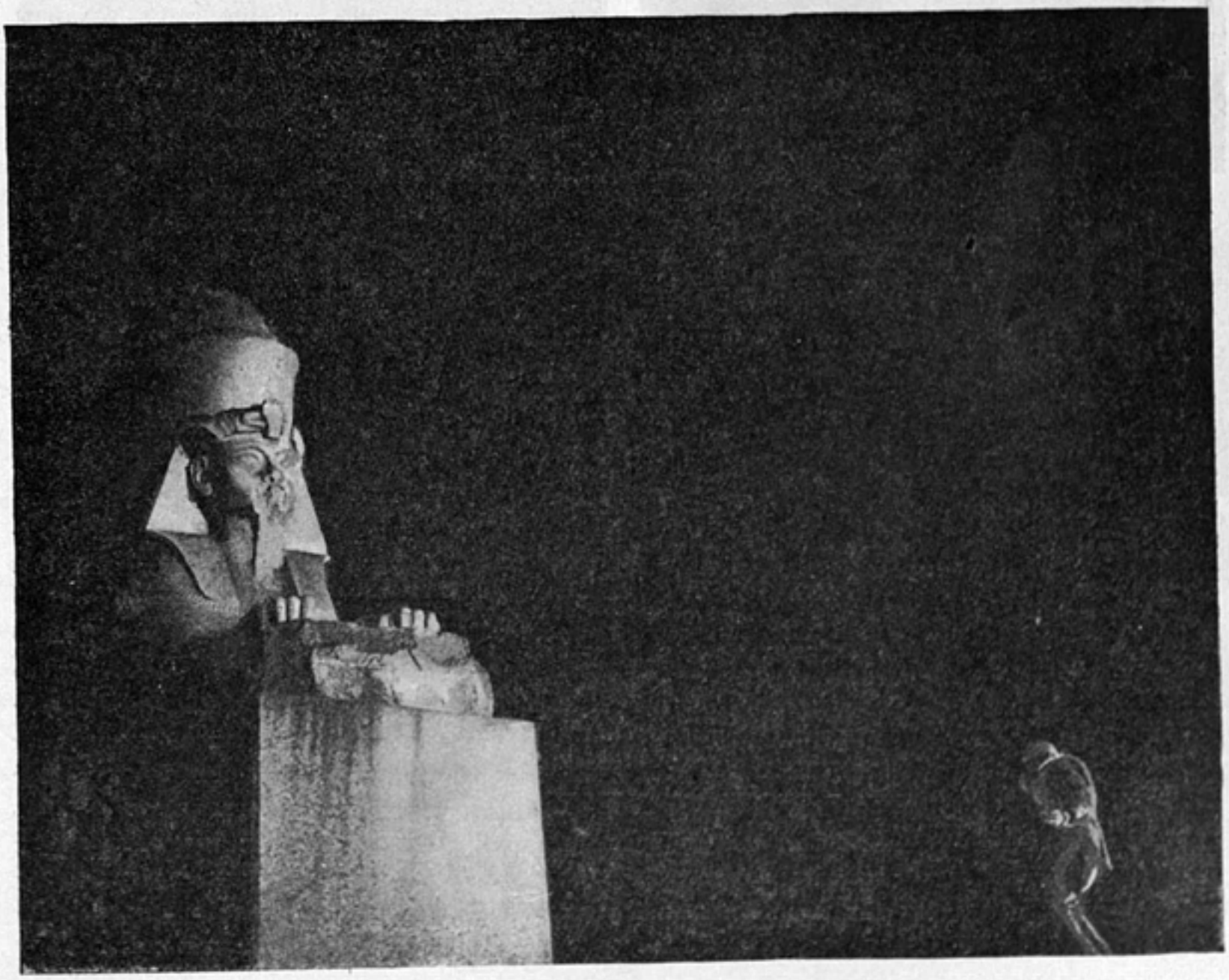
## III

Андрей Москвин начал работать на Ленинградской фабрике в момент, когда пышным цветом расцвели исторические картины, являвшиеся по сути дела фотографиями театральных спектаклей с актерами, загримированными под исторические фигуры. Основным средством этих картин являлся показ костюмерной мастерской, бутафорской мастерской и движущейся портретной галлереи со сходством. В этих картинах было ужасающее сочетание натурализма фотографии и бутафории снимаемого об'екта. Эстетика фотографа-художника все еще соблюдалась операторами, снимавшими эти картины. Три или четыре возможных разрешения пространства и человека (все та же знаменитая номенклатура планов), абсолютное безразличие к снимаемому и только изредка все тот же пейзаж с контржуром или эффект светового блика. «Чтоб было видно и чтоб было красиво», все еще оставалось основным лозунгом.

Первой задачей, ставшей перед нашей группой и перед Москвиным, было превратить фотографию из средства изобразительного в средство выразительное. С первой же картины нам стало понятно, что действие, происходящее перед об'ективом и это же действие, запечатленное на пленке, это не одно и то же. Мало этого, в композиционном, световом, оптическом и ином прочем воздействии на об'ект с'емки сплошь

---

*Кадры из фильма реж. Г. Ковинцова и Л. Трауберга «Шинель». Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1926 г.*



*Засл. арт. Е. Кузьмина в начале фильма «Новый Вавилон». Реж. Г. Козинцов и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1928 г.*

и рядом находился ключ к стилю картины. Мировоззрение и идея могли быть так же реализованы в качестве фотографии, как и в сценарии, игре актеров и в прочем. (Не приходится говорить, что основным для определения стиля является содержание сценария, а не выбор фильтров). За выразительную фотографию, за фотографию стилистически однородную с прочими элементами картины, за фотографию играющую и воздействующую, а не только пассивно изображающую дал бой Москвин в своих первых картинах. Из-за специфики репертуара фабрики этот бой пришлось дать на историческом материале, так как работа на этом материале являлась для этого периода главной на Ленинградской фабрике.

## IV

Очень ясно все эти тенденции в работе Москвина можно проследить на картине «Шинель». Огромный успех «Коллежского регистратора» определил на том этапе работу над экранизацией классиков. Основным являлась передача выигрышных фабульных положений, а манера и стиль писателя оставались за экраном, и получавшийся в результате фильм имел весьма отдаленное сходство с экранизируемым материалом.

В работе Москвина над «Шинелью» была поставлена задача не только пересказа содержания, но и передача письма писателя. Была сделана попытка создать киноповесть в манере Гоголя, так же как Гофман писал когда-то рассказы в манере Калло. Было стремление создать фотографический эквивалент письму Гоголя.

Вспомним «Невский проспект», являвшийся в сценарии первой частью «Шинели».

«Но как только сумерки упадут на дома и улицы, и будочник, накрывшись рогожей, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, как уже Невский проспект оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый чудесный свет. В это время чувствуется какая-то цель или лучше, что-то похожее на цель, что-то чрезвычайно безотчетное: шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровны, длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста».

И дальше:

«Тротуар несся под ним. Кареты со скачущими лошадьми казались недвижными, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарды часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами висели, казалось, на самой реснице его глаз...»

Москвин работал над тем, чтобы композицией кадра, оптикой и светом создать этот фантасмагорический Петербург. К чорту полетела номенклатура планов. Не три-четыре размера человека в кадре с обязательным чередованием общего, среднего, крупного планов, а попытка передать взаимоотношением человека и пространства основной образ вещи — маленький человек, за-

давленный николаевской канцелярией, пустотами Петербурга, огромными казенными вещами. Взаимоотношение Акакия Акакиевича и пространства вокруг него являлось главной задачей и главным выразительным средством. Так был создан образ чугунного Петербурга, Петербурга памятников и огромных зданий и Петербурга снежных пустырей и пустых проспектов.

Пожалуй, ничто в этой картине не обладало такой выразительностью, как фотография Москвина. По остающейся до сих пор неясной причине, руководство фабрики требовало от нашей группы сдачи картины именно к пасхе (очевидно, в этом тоже была какая-то традиция), поэтому картина была сделана в 6 недель и смонтирована в 3 дня. Замечательная работа Москвина реализовалась в ней еще намеком.

Приемы, найденные в «Шинели», нашли свое дальнейшее развитие в «С.В.Д.». Желание придать фотографии максимальную выразительность выросло почти в чистый эмоционализм света и композиции. Романтическая передача метели, ветра и дыма превратилась почти в абстракцию. Основной ошибкой картины являлось стремление найти стиль внутри искусства изображаемого периода, а не в итоге изучения и анализа действительности. Стиль превратился в стилизацию. Ошибка, в которой скорее нужно обвинять режиссеров, чем оператора.

Те же приемы, развиваясь, перешли к «Новому Вавилону» — одной из самых замеча-

---

*Засл. арт. Е. Кузьмина в середине и конце фильма «Новый Вавилон». Реж. Г. Козинцов и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство ордено-носной фабрики Ленфильм. 1928 г.*

тельных работ Москвина. Эмоциональность кадра превратилась в поэзию. Освещение достигло предельной тонкости и образности. Такие монтажные куски, как канкан, марш немецкой кавалерии и магазин, превратились почти в музыку. Был убит какой бы то ни было натурализм исторических костюмов и бутафории. Применением портретной оптики даже для с'емки общих планов, сложной работой с освещением дыма и пара был достигнут тот воздух, вокруг предметов, которым мы так любуемся на картинах импрессионистов.

Если бы вся картина была построена только на этом поэтическом приеме, Москвина ожидал бы неизбежный тупик, так как абстрагируемая фотография превращалась мало-помалу в условный значок для знатоков, которые привыкли разбираться в этих иероглифах ощущений. У непосвященного же зрителя болели глаза и он видел в этом не почти музыкальную передачу ритма, а раздражающее мелькание.

Но вместе с этой темой, темой Парижа Второй империи, шла другая тема — возникновения и трагической гибели Коммуны. Картина явилась своеобразным плацдармом внутренней борьбы ее авторов, в том числе и Москвина. Было ясно, что приемами, на которых сделаны «Шинель» и «С. В. Д.», нельзя создать образ Коммуны. Кроме того ход фотографии к абстракции, к живописному ощущению вступил в конфликт с специфическим положением нашей группы, работающей в основном с актером и над актером.

Во весь рост встала задача работы над портретом. Пожалуй, ни одна проблема в операторском искусстве так не интересна, как проблема портрета. Если мы вспомним, что глагол portraire происходит от латинского portrahere и означал первоначально «извлекать наружу, обнаружить» и только позднее приобрел значение «изображать, портретировать», что еще Бодлер писал, «что хороший портрет — часть драматизованной биографии модели, вскрытие естественной драмы, свойственной каждому человеку» и дальше: «портретист должен обладать послушанием, но еще больше силой угадывания», что проблема портрета являлась одной из самых интересных в живописи и, что в отдельных эпохах и у отдельных народов было запрещение изображать человека из-за магической силы изображения, то, даже отбросив в сторону магию, понятно насколько интересным является для оператора разрешение именно этой проблемы.

У нас до сих пор еще не понимают, что оператор не только фиксирует создаваемый актером образ, но и создает его вместе с ним. Среди советских операторов Москвин является наиболее совершенным именно по работе с актером. Роль Луизы, замечательно исполнявшаяся Кузьминой, никогда не удалась бы такой, как она вышла, если бы ее снимал не Москвин.

Ход от лирического эксцентризма начала этого образа до высокой трагедии конца сделан с огромной силой. И становится понятным, какими огромными средствами воздействия обладает искусство оператора. В этой работе так же мало было от удаления морщин и недостатков лица, как и от показа кулака в темном освещении. Москвин с исключительной остротой уловил замысел роли и природные данные актера. Светом он лепил ее лицо, как скульптор. Он достиг такой экспрессивности, размещения фигуры в кадре и освещения ее, что сложную игру удавалось строить на короткометражном куске. У нас до сих пор еще считают необычайным достижением предоставить актеру возможность сыграть план на 90 метров, в то время как возможность выразить нужное на минимальном метраже является замечательным свойством именно кинематографической выразительности, обладающей возможностью из'ятия лишних подробностей.

Москвин показал, что свет является лучшим гримером. Он смог показать лицо Кузьминой то наивно ребяческим, то прозаически простым, то напряженно трагическим. От голубой дымки бал-мобиля до черной бронзы расстрела на кладбище Пер-Лашез прошла целая человеческая жизнь, все элементы которой были найдены и выражены с помощью одного и того же лица, не прибегая ни к одному штриху грима.

## V

К сожалению, развитие художника у нас рассматривают еще до сих пор эволюционным путем. Вот он снял одну картину, в ней были такие-то недостатки. В следующей он отчасти от них избавился, в следующей еще отчасти, и т. д. Путь развития Москвина извилист и противоречив.

После фантасмагорической «Шинели» он почти хроникально снимает «Братишку». После грузовиков и ремонтных машин он снимает романтическую метель «С. В. Д.» и после гофманского игорного дома — трагическую черноту Пер-Лашеза. Вслед за этим пародийно белая «Одна» и наконец «Юность Максима».. Трудно проследить

этот путь с точки зрения постепенного избавления от недостатков.

О фотографии «Юности Максима» почти во всех отзывах, почти на всех дискуссиях было сказано примерно следующее: «Снято замечательно, но это предмет специального исследования» или «об этом в следующий раз». Специальное исследование не было написано, на следующий раз ничего сказано не было. К сожалению, таков удел работы большинства наших операторов.

Если в «Новом Вавилоне» наиболее интересной являлась работа Москвина над портретом, то в «Юности Максима» самой интересной частью работы Москвина оказался пейзаж. В этой картине Москвину пришлось столкнуться с неоднократно снимавшимся им и другими операторами Петербургом. Однако все образные разрешения великого города в кинематографии оказались мало применимыми для нашей картины. Ни кошмарные туманы «Шинели», ни пародийный блеск «Одной», ни символический Петербург Пудовкина и Головни никак не подходили в качестве фона для героя Нарвской заставы.

Если в прежних картинах мы имели Петербург аристократии и дворянства, Петербург памятников, особняков и дворцов, то в этой картине нам нужен был Петербург буржуазии и Петербург рабочего предместья, Петербург доходных домов, «меблирашек», банков, коммерческих реклам, Петербург многоэтажных рабочих казарм, Петербург задымленных заводами горизонтов. Никакие живописные традиции не могли помочь Москвину в этой работе, так как изображаемое им время — 1909—1910 годы — являлось временем наибольшего упадка и убожества в живописи. Сама фактура закопченных домов, грязных заводских дворов и магазинных вывесок тоже не являлось особо заманчивой.

С самого начала картины мы поставили перед собой задачу — отказаться от каких бы то ни было символических подчеркиваний происходящего и рассказывать даже о самых возвышенных событиях сниженным тоном. Основным стилем фотографии стала реалистическая проза. Возможность образного показа пейзажа дал своеобразный монодраматизм. Москвину удалось показать пейзаж глазами героя. На грязном заводском дворе оказались уютные лирические закоулки. Обычно хроникально натуралистически показываемый цех (выездная с'емка с подсветкой) стал адом, где в дыму и огне сталепрокатного цеха погиб товарищ Максима. Целую большую сцену демонстрации

*Засл. арт. Б. Чирков в роли Максима в фильме реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор васл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1934 г.*

удалось сделать на одной только гигантской рекламе «пилюли АРА», сочетание этой рекламы с убийством безоружных людей давало требуемый нам образ.

*«Бал-мобиль». Эпизод из фильма реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Новый Вавилон». Оператор васл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1928 г.*

---

В павильонах пришлось обратиться к совсем уже странным образцам. После полотен импрессионистов для «Нового Вавилона» Москвин изучал фотографии охранки и департамента полиции для с'емки антропометрического бюро. Серость фактуры и плоскостной идиотизм компановки замечательно передавали образ превращения живого человека в номер.

В «Юности Максима» Москвин показал самое трудное — умение работать на низком материале, на материале самом по себе не эстетическом, и уменье материал не воспевать, а рассказывать о нем спокойным тоном. Взамен расплывчатости ощущения и несколько выспренного тона его старых работ он показал будничную простоту героического дела. Не приходится говорить, что эта прозаическая простота отнюдь не натурализм, ибо работа по отбору материала, из'ятию из него лишних деталей и извлечению из каждого элемента максимальной выразительности осталась у Москвина в той же силе, как и в старых его работах.

Приемы, введенные Москвиным, очень популярны среди наших операторов и до сих пор еще гуляют по экрану. Импрессионистическая дымка и москвинские метели и экспрессивно резкая светотень — все это мы видим до сих пор в выходящих картинах. Сам Москвин сделал для себя самое трудное — он отказался от эффектов. Ни на одном кадре «Юности Максима» никто не аплодирует и не вскрикивает: «как это здорово снято!» Искусство оператора не превращается в искусство фотографа или живописца, но значительная часть воздействия лежит в качестве фотографии. Умное и спокойное ведение действия, конкретность и целеустремленность отличают работу Москвина сегодняшнего дня.

## VI

Фотография родилась на стыке живописи и техники. Она возникла непосредственно после изобретения литографии. Художник Дагер и литограф Ньепс, художник Хилл и химик Роберт Адамс сделали ее искусством.

Техника или искусство? Вот тема большинства старых статей о фотографии. Поль Деларош после визита к Дагеру воскликнул: «После сегодняшнего дня живопись умерла!» Однако живопись не умерла, но фотография зачахла, фотография стала синонимом натурализма. Слово «фотография» стало руганью для художника. Совершенно прав Моголи-Наги «...что каждый более или менее значительный период накладывал отпечаток на фотографию, вырабатывая в ней родственную данному художественному направлению эпигонскую манеру...» Блестящим подтверждением этого положения яв-

*Кадры из фильма реж. Г. Козинцова и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1934 г.*

ляется и работа самого Моголи-Наги. Противоречие фотографии и живописи, техники и искусства так и не было изжито.

Европейское и американское кино не могло об'единить эти два понятия. Технически совершенная работа американских операторов в большинстве случаев стилистически нейтральна.

Советские операторы начали свою работу с отказа от грима и бутафории. Работа над типажем являлась первым их периодом. Реализм понимался еще физиологически материалистично. Образность и стилевое единство всех элементов являлись следующим периодом. На этом этапе, безусловно, огромно живописное влияние. Первый период звукового кино принес влияние театра. Кинематограф влез в театральные пеленки. Разговаривающий на бесконечном метраже актер свел роль оператора опять к роли безучастного изобразителя. Сейчас этот период окончился и советский кинематограф вышел на собственную широкую дорогу.

Нужно помнить, что кинематограф — это не только пьеса, но и способ видеть мир. Железные дороги, автомобили и аэропланы сломали статическое понятие пейзажа. Новая драматургия уничтожила статического героя. Уходят в область преданий положительные и отрицательные герои, ломается статическое понятие портрета. Все это выдвигает перед нашими операторами совершенно новые задачи. Влияние живописи, вероятно, уже пройденный этап. Техника растет до момента потери ее ощущения. Операторское искусство отрывается не только от живописи, но и от фотографии. Уничтожается диференциация между отдельными кадрами. Стыдной становится эффектная фотография. Основным для всех работников кинематографии является мысль, образ, действие.

Над разрешением этих задах работают советские операторы. В первом их ряду работает Москвин. Он сделал свет и оптику тончайшим инструментом лирики и романтики. Сейчас он пришел к самому трудному — к прозе. Начал с войны против натурализма, учился у живописи, у старой фотографии. Пришел к реализму, учащему зрителя понимать смысл происходящего, создающему героев нашего времени, — к социалистическому реализму.

# Художник в киноателье

*М. ЛЕВИН*

Кино родилось как искусство, воздействующее прежде всего на человеческий глаз. Поэтому создание своей, отличной от других искусств, изобразительной культуры было одним из непременных условий для развития нового искусства. Появление звука, разумеется, ничего не изменило в этом отношении, и поставленный нами вопрос продолжает оставаться актуальным. Казалось бы, сама природа кино отводила почетное место в кинопроизводстве художнику, как человеку, способному обеспечить высокое изобразительное качество фильма. И тот факт, что практика нашей кинематографии знает мало случаев полноценного, действительно творческого участия художника в создании картины, на первый взгляд может показаться странным. Тем более странным, что, вообще говоря, советское кино никак нельзя упрекнуть в отсутствии заботы об изобразительной стороне картины. Наоборот, советское кино сумело, как известно, сказать в этом отношении новое слово, достаточно громко прозвучавшее во всем мире. Однако, если вспомнить, как сложилась судьба того поколения художников, чье творческое рождение совпало с победой Октябрьской революции, а также о тех путях, по которым пошло первоначальное развитие советского кино, многое станет ясным.

Наиболее характерной особенностью того поколения художников, о котором я говорю и к которому отношу и себя, была насущная потребность в непосредственном общении с массами. И поскольку ни станковая живопись, ни даже графика не могли в первые годы революции удовлетворять эту нашу потребность, многие из нас устремились в театр, а позднее в кино. Но если в театре профессия художника не только заняла прочное место, но и продемонстрировала такой рост, что юбилейная выставка художников театра превратилась в настоящий праздник советского искусства, позволивший т. Бубнову заявить на открытии выставки, что: «Значение художника в советском театре настолько выросло, что он уже выступает в качестве, я должен употребить здесь неуклюжее слово, сопостановщика, работающего вместе с режиссером над оформлением идейного смысла в художественной выразительности спектакля», — то в кино этого не случилось. В чем же тут дело?

*Эпизод «ожидание» из фильма реж. Л. Арнштама «Подруги». Наверху: зарисовка кадра художника и сореж. М. Левина. Внизу: кадр из фильма. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича*

В советском театре художники оказались подлинными новаторами и в качестве таковых им пришлось провести большую борьбу по ломке многих традиций старого театра. Но театральная почва оказалась более подготовленной для этого новаторства определенным наличием культурных традиций, которые обеспечили внимание ко всем элементам театрального искусства, а значит и к труду художника.

В ином положении оказалось советское кино, не получившее, как известно, в наследство ничего, кроме скверных традиций дореволюционной торгашеской кинематографии и немногочисленных кадров, являвшихся, за редким исключением, убогими ремесленниками. При таких условиях художнику, приходившему в кино, оставалось либо сразу отступить, устрашившись дикости и пустынности здешних мест, либо пойти до поры до времени на ремесленное прозябание, либо, наконец, засучив рукава, приняться за создание на голом месте нового искусства. А вступив на этот путь, художник, как правило, превращался в режиссера. И вот случилось так, что большинство лучших советских режиссеров (Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Юткевич, Козинцов и др.) в той или иной мере само оказалось художниками. Это большая, имевшая громадное положительное значение победа художников затормозила, однако, как это ни парадоксально, на целые годы рост профессии художника в кино.

Действительно, посудите сами, нужен ли был такому режиссеру-художнику специальный художник, как человек, влияющий на изобразительный стиль картины? Конечно, нет. Не будем забывать и того, что главными средствами режиссуры в те годы был монтаж, а значит и композиция, ракурс и внешнее оформление кадра. Характерно, что у тех режиссеров, которые уже в то время придавали большое значение работе с актерами (Козинцов и Трауберг, Юткевич, Эрмлер), для работы художника оставался наибольший простор. Именно эти группы мы и имели в виду, когда говорили о положительных примерах работы художника.

Но таких режиссеров было мало и в большинстве случаев перед художником, желавшим работать в кино «по специальности», вопрос стоял таким образом: либо работа с хорошим режиссером, у которого ему почти нечего будет делать, либо с режиссером-ремесленником. В том и в другом случае это значило — итти на потерю своего творческого лица и на снижение квалификации. Если же учесть, что диктаторские настроения овладевали подчас и теми режиссерами, которые вовсе не были сильны как художники, а также большую живучесть в кино «коммерческого духа», невозможного даже во второстепенном театре, станет ясным, что художнику было нелегко осесть в кинематографии. В этом отношении я могу сослаться не только на свой печальный опыт, но и на опыт, скажем, И. Рабиновича, Н. Акимова и других. Неудачи всех моих прошлых попыток работать в кино никак нельзя об'яснить личными недостатками людей, с которыми мне приходилось работать. Все дело было в системе, неправильно, слишком «потребительски» использовавшей художника и не позволявшей ему осуществить своего замысла. И еще от кино отпугивали те совершенно недопустимые требования, с которыми подчас приходилось сталкиваться. Однажды, например, администрация одной из кинофабрик потребовала от меня, чтобы я при-

*Ася. Эскиз сореж. и художника М. Левина по постановке реж. Л. Арнштама «Подруги». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича*

способил построенную для другой картины парижскую улицу XIX века для с'емки улицы немецкого городка XVIII века. Все мои доводы не подействовали, и мне пришлось пойти на уступки, использовав... мостовую парижской улицы для постройки новой улицы, все же немецкой. Все остались довольны, но надо сознаться, что это неважный метод для достижения элементарных требований.

Однако за последние годы в советской кинематографии произошли настолько серьезные изменения что на будущее художника в кино приходится смотреть более оптимистически. Дело тут не только в том, что сознание важности и серьезности кино как искусства все больше одерживает верх над нездоровым «промышленным» духом. И даже не в том, что теперешнее руководство кинематографии, отнюдь не ослабляя борьбы за порядок на кинопроизводстве, великолепно понимает, что главной нашей общей задачей является создание высоких произведений искусства. Всем этим далеко не исчерпывается глубочайшая перестройка, происшедшая в советском кино.

Тупик, в который зашел монтажный кинематограф, и с большим трудом, но успешно проведенная переориентировка на кинематограф человеческих образов, кинематограф драматургии и актерского мастерства — вот в чем смысл происшедших изменений. И если раньше монтаж и композиция кадра являлись главными и почти единственными средствами режиссерского мастерства, то теперь неизмеримо выросло значение работы с актером. Ведь именно этим сильны все последние удачи советского кино. Этим же «берет» и ряд молодых режиссеров, начавших работу в последние годы.

В этих новых условиях, когда работа с актером становится основным (хотя и не единственным) делом режиссера, роль художника становится особенно значительной. И тут забвение этой роли жестоко мстит за себя: ни для кого не секрет, что многие, даже наиболее удачные картины последних лет в смысле изобразительном явились шагом назад.

Нельзя сказать, что урок этот прошел даром. Мысль о необходимости борьбы одновременно за все элементы кинокультуры становится все более популярной среди киноработников. И одним из самых живых и активных очагов этой борьбы, несомненно, является организованная С. И. Юткевичем на ленинградской кинофабрике Первая киномастерская.

В декларации, выпущенной мастерской, прямо сказано: «Задачей мастерской является сохранение и под'ем на новую высоту всего комплекса кинематографической культуры». Применительно к работе художника это значит, что «в нашей борьбе за кинокультуру мы собираемся также поднять утерянный вес работы кинохудожника, привлекая его не только как строителя павильона, но и как важнейшего соучастника в режиссерской и операторской работе в целях поднятия изобразительной культуры кинематографа еще на большую высоту». В этих, как и в остальных, положениях декларации Юткевича на первый взгляд нет ничего нового. Новым здесь является только твердая решимость систематически, последовательно провести в жизнь намеченные принципы и ясное понимание путей, какими этого можно достигнуть.

Вот почему, получив предложение работать в мастерской, вполне разделяя принципиальные установки, изложенные в декларации, и зная Юткевича как человека, всей

*Эпизод «в трактире» из фильма реж. Л. Арнштама «Подруги». Слева: зарисовка кадра художника и сореж. М. Левина. Справа: кадр из фильма. Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича*

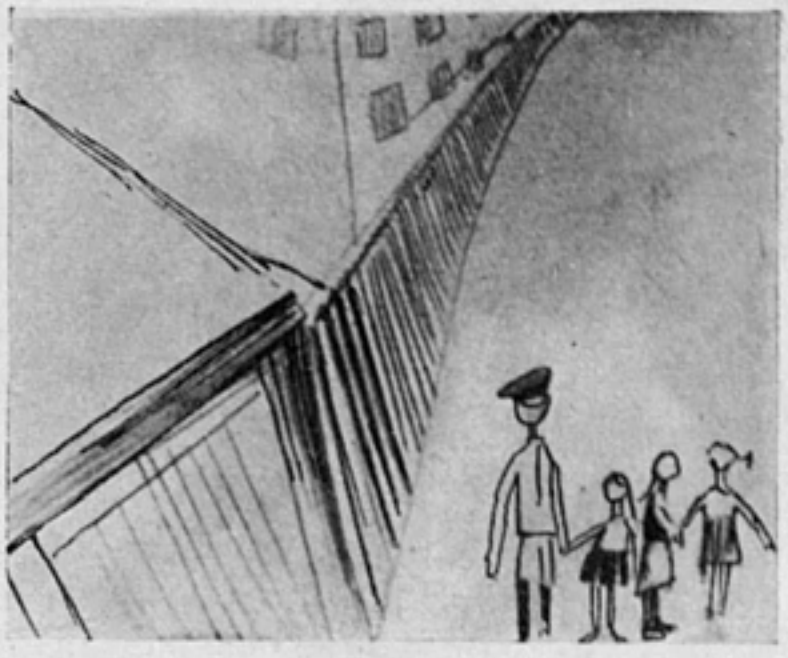
своей работой доказавшего желание и способность осуществить поставленные задачи, я охотно согласился.

Моей первой работой в мастерской Юткевича явилась картина «Подруги» (режиссер Л. Арнштам). Сейчас эта работа заканчивается и результаты ее так непохожи на все мои предыдущие попытки работать в кино и имеют настолько большое принципиальное значение, что я считаю необходимым уже сейчас поделиться нашим опытом и подвести некоторые итоги. Предупреждаю, что речь идет не об открытии каких-то Америк, а только о проведении в жизнь тех положений, против которых никто уже не спорит, но которые тем не менее осуществляются очень редко.

Начать с того, что я был приглашен работать, когда еще не было ничего, кроме литературного сценария. Это дало мне возможность с самого начала активно влиять на стиль и характер будущего фильма. Вторым, принципиально важным моментом в нашей работе было то, что я был не только художником, но и сорежиссером. Однако сорежиссером далеко не в обычном смысле слова. В мою задачу входило последовательно от сцены к сцене, от кадра к кадру провести единый изобразительный принцип, определяющий в конечном счете стиль картины. Как это осуществлялось на деле?

Договорившись с Арнштамом об общей трактовке и стиле картины, мы первым делом занялись превращением любого из имеющихся в сценарии «мест действия» в полноценный художественный образ. Несколько примеров.

В первой половине картины, относящейся к предвоенному периоду, имеется, скажем, павильон — «комната бабки». Можно было построить обыкновенную, «типичную» петербургскую комнату, оклеить ее «подходящими» обоями, обставить не менее подходящей мебелью, позаботиться о том, чтобы оператору было удобно снимать, актерам играть и на этом успокоиться. Ведь к этому подчас и сводится работа художника в кино. Вместо всего этого в нашей «комнате бабки» нет ничего, кроме сырых, голых стен и нескольких совершенно необходимых предметов: иконы, у которой бабка молит бога не оставить семью в грозный час забастовки, стола, на котором она расчетливо делит хлеб, раковины, из которой пьет вернувшаяся с завода после массового отравления мать, водопроводной трубы, к которой она прикладывает разгоряченный лоб, сундука, на который садятся притихшие дети, и т. д.



*Набросок сореж. и художника М. Левина декорации «Дрягилевский двор» к постановке реж. Л. Арнштама «Подруги». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. васл. деят. иск. С. Юткевича*

---

Или другой, пожалуй, еще более наглядный пример — «трактир». В нашем представлении трактир должен был быть местом, куда рабочий несет свое горе и нужду, где пропиваются трудовые гроши, но где в то же время рабочие имели возможность встретиться друг с другом, поговорить по душам, а то и услышать партийное слово. Нам нужно было передать тот гнет, который испытывал рабочий класс, и в то же время дать почувствовать, что гнет этот будет сброшен. Тогда мы решили сделать тяжелый бревенчатый потолок, который, как крышка гроба, будет давить всех сидящих в трактире. И хотя такого потолка, быть может, и не было ни в одном петербургском трактире, хотя «опытные люди» пугали нас невозможностью снимать в таком павильоне, мы его все же построили, сняли и не жалеем об этом. Если мы и погрешили против житейской правды, то остались верны правде художественной. Теперь пример из другой половины картины — «избушка лесничего». Здесь во время гражданской войны происходит случайная встреча героев картины — Зои и Сеньки. Встреча заставляет их забыть на время голод, войну и разруху. И опять-таки, исходя из общего нашего с Арнштамом понимания эпизода, как своеобразной «зимней сказки», мы превратили скромную избушку в поэтический образ. Так возникли еловые ветви, засыпанные снегом, просветы в потолке, иней и солнечные лучи в морозном воздухе. Приведу последний пример, характерный в том отношении, что он показывает, как изобразительная трактовка может по-

*Наташка. Эскиз сореж. и художника М. Левина по постановке реж. Л. Арнштама «Подруги». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм в мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича*

влиять на характер самой сцены. В «Подругах» есть такой эпизод: красные сестры приходят в заброшенный дом и устраивают в нем походный лазарет. В сценарии это был дом людей среднего достатка, такой дом, который мог принадлежать попу, или кому-либо другому из старой деревенской знати. Между тем меня стало смущать некоторое однообразие изобразительного ритма нашей картины и, чтобы избежать этого, я предложил перенести сцену в будуар брошенной барской усадьбы. Предложение мое было принято и вызвало изменение самой сцены, поведения героев и даже слов, которые они говорят. Вся эта работа сопровождалась рисованием бесчисленных черновых эскизов и только после этого мы принялись за изготовление черновых макетов. Помногу раз переделывая и выверяя черновые макеты, мы, наконец, приступили к выполнению окончательных, чистовых макетов, по которым в дальнейшем строили декорации.

После этого ничто, казалось, не мешало нам приступить к рисованию кадров, этой совершенно необходимой, с нашей точки зрения, работе. Однако мы считали это преждевременным и, не желая навязывать актеру нарисованные нами положения, ограничились примерным наброском будущей сцены и приступили к репетициям. К сожалению, работая над фильмом «Подруги», мы не имели возможности полностью срепетировать всю картину и лишь после этого писать рабочий сценарий, как это было сделано со второй картиной мастерской Юткевича — «Женитьбой». Все же и та репетиционная работа, которая была проделана по «Подругам», дала большие результаты.

Наши репетиции не являлись «личным делом» режиссеров и актеров. На них, как правило, присутствовали и операторы и художник. Здесь решался вопрос о монтажной разбивке сцены, о планах, о композиции кадра. Только после этого вместе с режиссером и оператором мы приступали к окончательной зарисовке кадров.

Таким образом, та или иная сцена, каждый кадр этой сцены оказывался «поставленным» задолго до с'емки. Это не значит, что каждый кадр снимался потом точно по рисунку, но сами изменения шли уже в заранее намеченном направлении. Моя работа не окончилась на рисовании кадров. Я участвовал и в окончательной компановке кадра уже на с'емке и постоянно пользовался своим правом смотреть в «глазок». Думаю, что такой контроль художника не может принести ничего, кроме пользы.

Пользуюсь случаем, чтобы изложить наше понимание принципов композиции кадра. Нам кажется, что при всей недопустимости случайности в расположении всего попадающего в кадр, в то же время следует избегать нарочитой композиции, типичной для монтажного кинематографа. Точно так же необходимость использования огромного опыта изобразительных искусств вовсе не обязывает нас слепо следовать тем или иным, хотя бы и прекрасным живописным композициям. В нашей работе над кадром, как и всегда, мы исходили прежде всего от живого человеческого образа. Например в «Подругах» есть сцена где старик-лоцман, потерявший сына, повешенного после восстания на «Потемкине», рассказывает детям в виде сказки историю этого сына. Кадр

этот построен таким образом: Силыч (лоцман) сидит на смотанном канате, а дети, облепив его со всех сторон, положили ему головы на колени и т. д. Не подлежит сомнению, что кадр этот можно было скомпановать куда более эффектно. Однако мы предпочли поступиться эффектностью в пользу нужной нам здесь теплоты и интимности. В других случаях та же композиция кадра, может быть и не плохая сама по себе, пугала нас своей излишней «законченностью», мы всячески старались сбить эту законченность тем или другим способом.

Остается сказать, что примерно такой же путь проходила работа над костюмом и гримом. Они тоже находились в итоге большой коллективной работы, где особо почетное место отводилось актеру. Эскиз костюма и грима, появлявшийся в результате этой работы, перерастал свое служебное значение и превращался по сути дела в эскиз образа, где грим и костюм имеют лишь подчиненное значение. Вот такими путями я и старался оправдать свое звание сорежиссера.

Ход наших рассуждений может подсказать неправильный вывод, что художник, даже являющийся сорежиссером, должен превратиться в какую-то няньку, призванную восполнять некоторые пробелы в образовании режиссера. Это, конечно, не так. Режиссер обязан разбираться во всех вопросах изобразительной культуры, но не обязан быть профессионалом-художником. Если же говорить о нашем опыте, то наша дружная работа с Арнштамом стала возможной не только потому, что мы нашли с ним единый творческий язык, но и потому, что это человек с хорошим живописным вкусом и культурой.

В результате, оглядываясь назад, вспоминая весь путь от первых эскизов до чистовых макетов и снятых кадров, я не только испытываю творческое удовлетворение, какого не испытал ни разу при своих прошлых встречах с кинематографией, но могу заявить, что по своей серьезности работа эта не уступает той, которая проделывается обычно в Художественном театре, остающимся в этом отношении лучшим образцом.

Несколько выводов:

1. Работа художника в кино не должна ограничиваться изготовлением декораций и костюмов. Настоящая, до конца ответственная работа художника неизбежно приводит его на путь «изорежиссера», помогающего коллективу найти и пронести через всю картину единый изобразительный стиль.

2. Невнимание к изобразительной стороне картины и недооценка роли художника не только отталкивают художников от кино, но могут стать серьезным препятствием для дальнейшего расцвета советского кино.

3. Правильное использование кинохудожника имеет не только художественное, но и хозяйственное значение, являясь одним из непременных условий действительно реального генерального планирования.

4. Современный этап развития советского кино — этап укрепления позиций социалистического реализма, устраняет принципиальные затруднения для работы художника в кино, характерные для прошлого этапа и открывает перед художником такие же безграничные перспективы, как и перед драматургом, режиссером, оператором, актером и всяким другим работником социалистической кинематографии.

# Роль композитора в кино

*М. ЧЕРЕМУХИН*

Когда возникло звуковое кино, перед киноработниками встал вопрос: как озвучить жизнь, разворачивающуюся на экране.

Ведь мир не беззвучен, жизнь звучит.

Мы не можем представить себе мир лишенным звуков. Представление о движении тесно связано с представлением о звучании. Разве только мертвые лунные пейзажи не вызывают в нас никаких звуковых представлений.

Немое кино по-своему наивно боролось с беззвучностью экрана, и з в н е присоединяя к готовому фильму ряд музыкальных образов.

Так возникла «киноиллюстрация» — слово, звучащее теперь как насмешка.

Но как изнутри фильма найти нужные звуковые образы?

Звуковое кино — ценнее и прогрессивнее немого. Зазвучавшие образы экрана могут с предельной глубиной и реалистичностью отразить жизнь.

Однако творческое утверждение стиля звукового кино — процесс нелегкий.

Трудности и противоречия этого процесса отражены, по-моему, наиболее полно и ярко в словах В. Пудовкина (цитирую по его статье о работе над фильмом «Дезертир» в газете «Рот фильм» от 25 сентября 1933 г.).

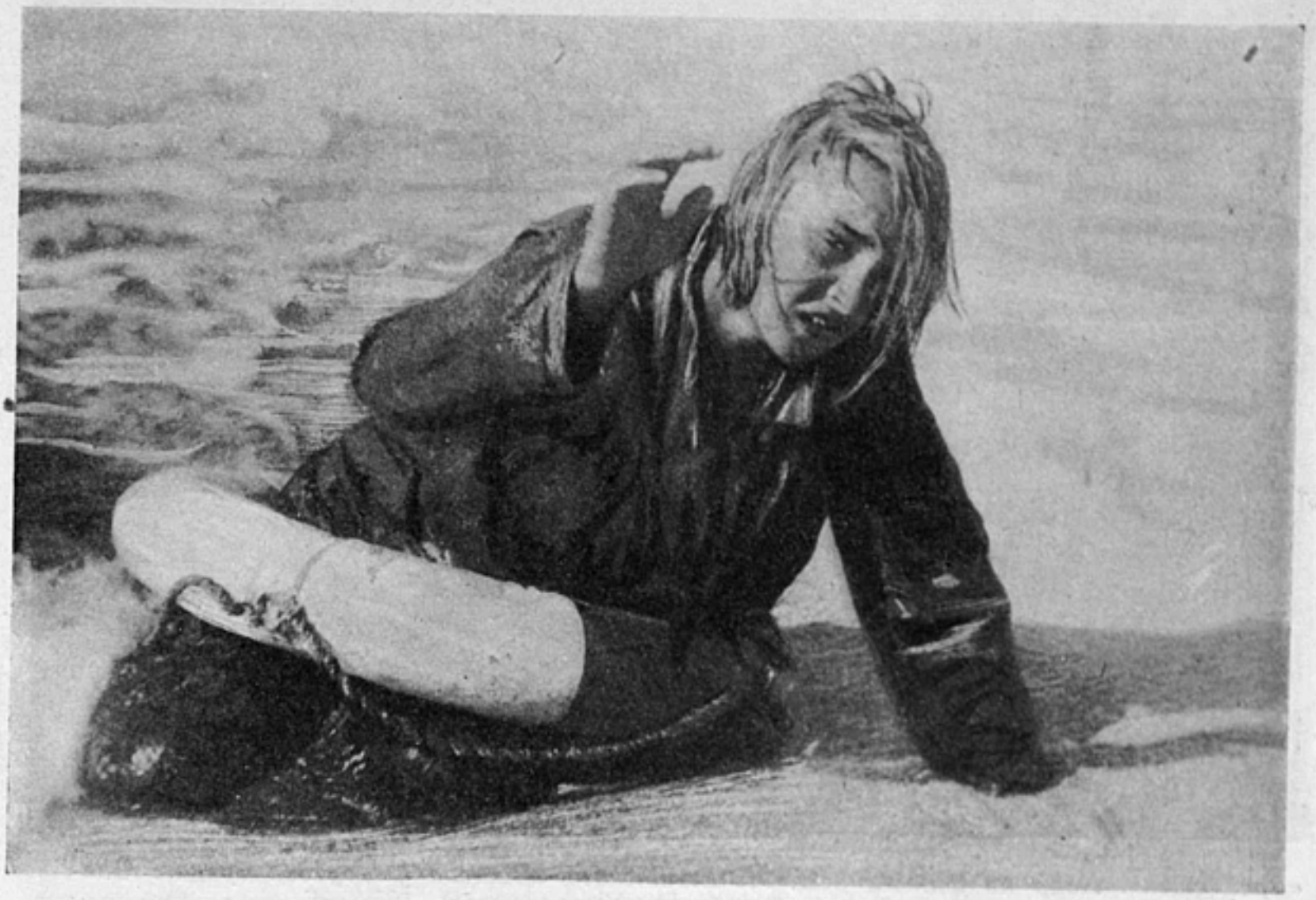
«...В свое время немое кино, открывшее и овладевшее приемами так называемого монтажа путем композиции ярких, коротких кусков, об'единенных в осмысленном ритмическом ходе, нашло свой язык, блестящий и убедительный, язык, обещавший исключительное будущее новому искусству... И вдруг этот язык, казалось бы верно найденный и уверенно росший, исчез. Звуковое кино проглотило его, предложив в замену камерную декорацию, песенку, вложенную в уста красавицы или красавца, и неторопливый диалог с художественными паузами... Во всяком случае киноискусство со всей его спецификой и надеждой на особое, большое будущее погибло, дошло до того, что там и здесь начали раздаваться панические голоса о ненужности звука и о возврате к немому кино»...

Что же случилось с введением звука в ткань фильма?

Случилось то, что язык немого кино был поражен изнутри, в самой своей сути. Произошла как бы химическая реакция — с введением нового слагаемого «вещества» фильм забродил и стал слагаться по-новому.

Законы строения и развития образа стали иными. Язык кино пришлось искать почти заново и многое зависело в этих поисках и от композитора. Теперь кое-что уже найдено.

*Кадр из фильма засл. арт. Б. Барнета «У самого синего моря». Оператор М. Кириллов. Производство Межрабпомфильм и Аверфильм. 1935 г. На фото два друга — Алешка (арт. Крючков) и Юсуф (арт. Свердлин)*



*Засл. арт. Е. Кузьмина в роли рыбачки Марии в фильме засл. арт. Б. Барнета «У самого синего моря». Оператор М. Кириллов. Производство Межрабпомфильм и Аверфильм. 1935 г.*

Но все же многое еще надо передумать и много потрудиться, чтобы поднять звуковое кино на ту высоту синтетического жанра, на которой оно может и должно стоять.

В успехах советского кино музыка пока еще почти «не виновата».

И это потому, что композиторы все еще недостаточно творчески относятся к своей работе в кино. Они ощущают себя, приходя в кино, не органическими работниками данного искусства (кино), а только гастролерами, пришедшими из смежного искусства (музыки).

Но обвинять их трудно.

Беда в том, что режиссеры все еще недоиспользуют музыку как творческую возможность, все еще недооценивают ее как средство усиления действенности языка кино.

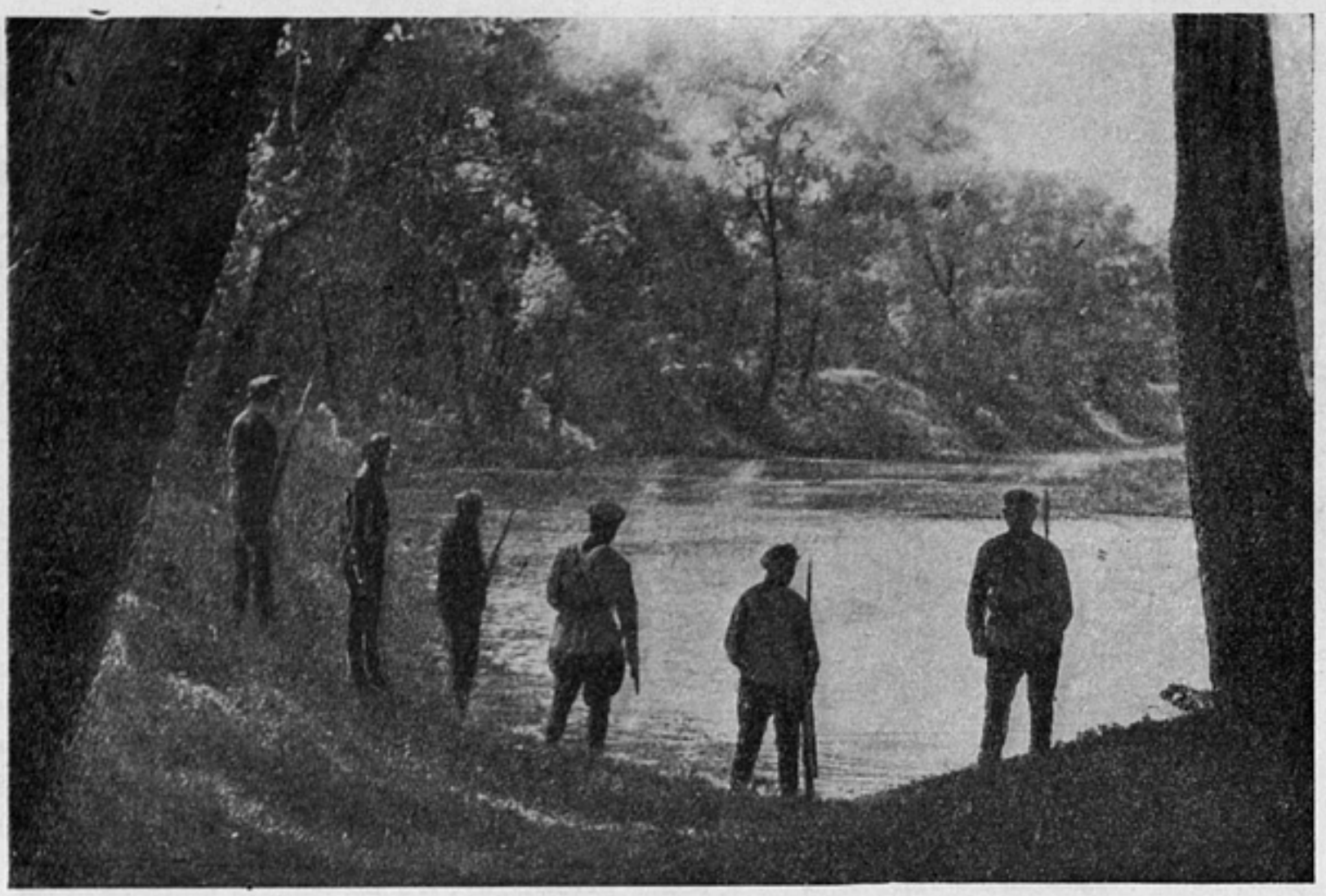
Композитору еще трудно по-настоящему «развернуться» в кино, и он идет туда, как на своего рода «отхожий промысел».

Но есть и случаи иного отношения, и они создали то, что мы квалифицируем как некоторые успехи нашей советской музыки в кино. Правда, звуковой план в кино состоит не только из музыки, туда входят и речь и кое-какие натуралистические звучания.

Строй музыкально организованных созвучий совершеннее хаотического потока звучаний натуры, но вместе с тем он может быть проводником и выразителем последних. Кроме своей способности отражать натуралистические звучания, музыка обладает и своей специфической выразительностью. Как большое, глубокое искусство, эмоциональное и психологическое музыка способна отражать такие стороны жизни, такие чувства и переживания человека, которые не всегда могут выразить другие искусства.

Как же мы будем использовать музыку, это великое и замечательное искусство, в кино? Ответ может быть двояким: или брать музыку в ее наиболее примитивной сущности, иллюстративно, т. е. вводя ее в кадр по признаку подобия; или взять ее в ее настоящей сущности как глубокое искусство, как одну из пружин действия и развития сюжета фильма, т. е. заставить ее работать сюжетно.

Вряд ли надо об'яснять, что второй путь ценнее первого. И поэтому композитор должен потребовать от режиссера: дать музыке



*«Враг ушел». Кадр из фильма реж. М. Билинского «Застава у Чортова брода». Оператор Кулиш. Производство Одесской фабрики Украинфильм. 1935 г.*

в фильме такую роль, при которой ее возможности как искусства могли бы проявиться полноценно. Этого еще пока нет: музыку используют в кино фрагментарно, иллюстративно как ряд мелких заставок и концовок, а иногда — как средство затушевать известную слабость режиссерского приема.

Однако вопрос сводится не к количественным показателям, а к тому, какова сюжетная роль музыки в фильме. Иногда краткая, лаконическая музыкальная фраза производит большое впечатление, и в то же время длинный кусок музыки оказывается сюжетно вялым и его перестаешь слушать. Целью авторов фильма должно быть «взаимообыгрывание» музыки и экрана. Приведу ряд примеров, кажущихся мне ценными.

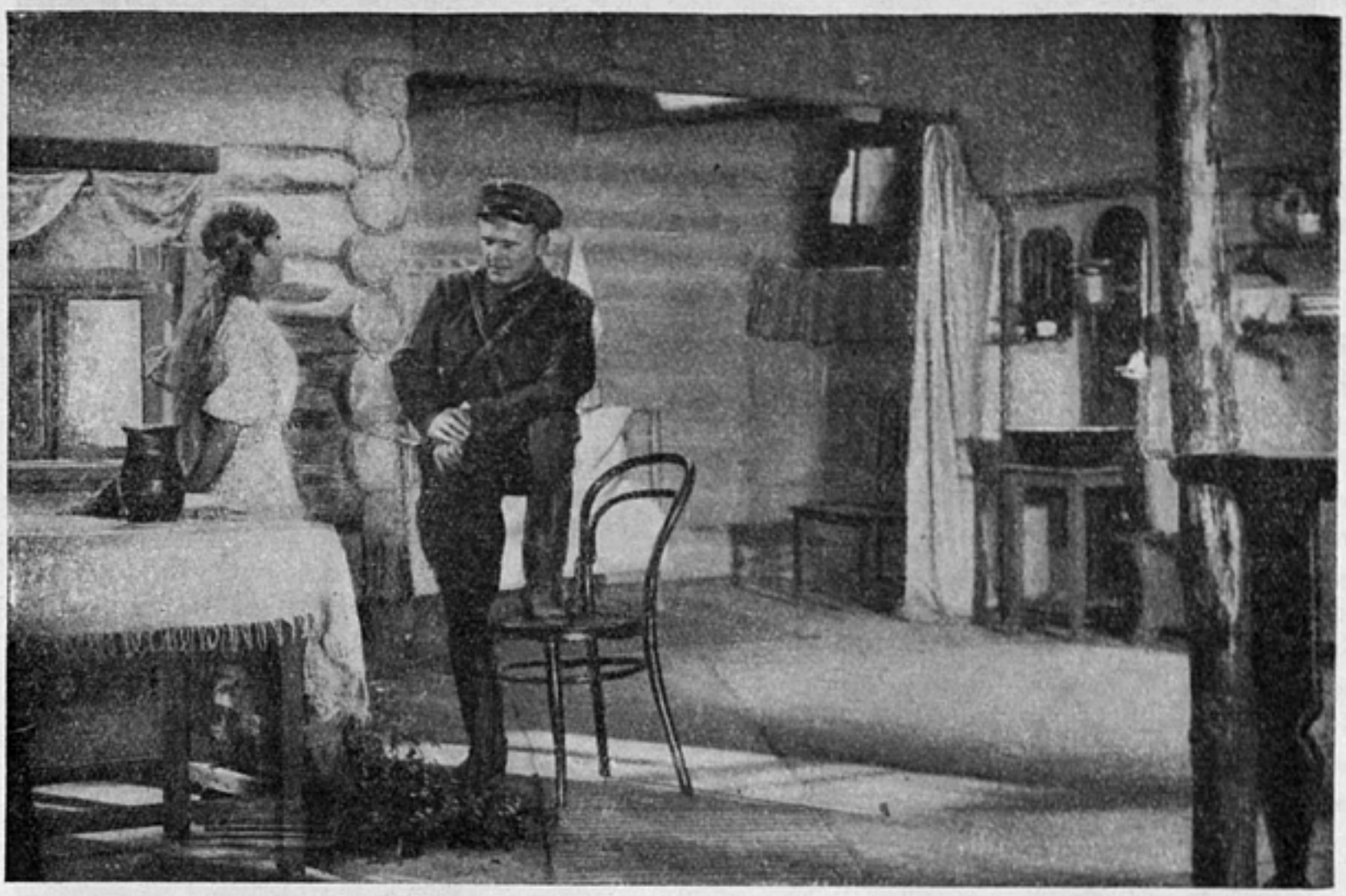
В фильме «Златые горы» (муз. Шостаковича) есть мотив вальса гротескного характера, который наигрывал на рояле инженер завода. Потом этот мотив переходит в музыку карманных часов, подаренных мужичку-фабричному с целью подкупа. Становится понятным, что часы — подарок инженера и что инженер — наемник хозяина.

Так музыка уточняет, конкретизирует звуковыми образами взаимоотношения между действующими лицами фильма.

Еще напомню прекрасный эпизод импровизаций из «Петербургской ночи» (муз. Кабалевского), мотив которого, исполняемый скрипачом, героем фильма, звучит сначала как мечта этого человека, а впоследствии переходит к толпе рабочих и делается песней ссылаемых революционеров. Так мечта одиночки становится делом, так то, о чем мечтал один, реализуют другие.

Еще эпизод из «Чапаева» (муз. Г. Пэпова). Полковник играет на рояле «Лунную сонату». Он мечтает. Его денщик, натирающий пол в этой же комнате, тоже думает, но о другом — о смерти своего брата, запоротого по распоряжению полковника. Музыка развивается, «мечты» полковника Бороздина растут, но вот лицо денщика становится угрожающим, и зритель слышит как музыка звучит порывом ненависти.

Наиболее неудачным, что мне привелось слышать в кино, была музыка С. Василенко к «Окраине». Здесь музыка использовалась иллюстративно-эпизодично, короткими фрагментами, по признаку подобия кадру да еще с нехорошим натуралистическим душком. Не обладая никакой самостоятельной ролью и развитием, она беспомощно твердила то, что и без нее было совершенно ясно. Например, вот провинциальный горо-



*«Неофициальный допрос». Кадр из фильма реж. М. Билинского «Застава у Чортова брода». Оператор Кулиш. Производство Одесской фабрики Украинфильм. 1935 г. На фото справа арт. И. Коваль-Самборский и слева арт. М. Ладынина.*

док — следовал мотив мещанского вальса. Или... вот идут солдаты — поется «Чубарики, чубчики резала»... Музыка оказалась буквально на положении швейцара, она только «открывает дверь» эпизоду.

Иногда причиной дешевого иллюстративного применения музыки бывает стремление к наивно и упрощенно понятому реализму, т. е. если например в кадре идут солдаты, то они должны и петь то, что поют в жизни. Но реализм не требует фотографичности, присущей натурализму, он предполагает у художника мышление образами действительности, мышление, которое имеет своей целью обобщение, создание образа-типа. Натуралистический подход, ничем не отличаясь в данном случае от иллюстративного, повторяет содержание кадра в музыке, строя смысловую тавтологию. Интереснее было бы постараться вскрыть момент сюжетный: как идут солдаты, что у них на душе. Интересней было бы попытаться найти связь этого кадра с концепцией всего фильма в целом, закрепить эту связь при помощи какого-либо лейтмотива или тематической ассоциации, причем могли бы войти те же «Чубарики», если они здесь так нужны режиссеру.

Музыку «Окраины» слушать было обидно, тем более, что фильм этот хорош и имел заслуженный успех.

Никто не оспаривает необходимости бороться с дешевой иллюстративностью в киномузыке. Дело только в том, что слова здесь несколько расходятся с делами. В разных картинах рассеяны доказательства того, что режиссер не всегда осознает, как и в каком качестве берет он музыку и зачем он ее вообще вводит. Вопрос, как, почему и куда вводится музыка, является абсолютно решающим для установления единства стиля как музыки, так и всего фильма в целом. Совершенно бесспорно, что слишком большое количество музыки тяжелит фильм, к ней привыкают, она перестает быть функциональной и сползает до положения фона. Яркая сюжетная музыка не может быть сплошной: она должна появляться и уходить, причем делать то и другое крепко, обоснованно в смысловом, сюжетном отношении. Музыкальные жанры, применимые в кино, могут быть как угодно разнообразны — от короткой песенки до большого, развернутого симфонического куска.

Необходимо остановиться на одном моменте, имеющем для композитора решаю-

*Засл. арт. А. Войцик в главной роли в фильме реж. И. Пырьева «Анна». Оператор Солодков. Картина снимается на фабрике Мосфильм. Фото П. Боброва*

щее значение. Когда композитор получает от режиссера задание сочинить большой кусок музыки, то режиссер должен принять во внимание следующее: музыка есть искусство, содержание которого совершенно неотделимо от его формы (если, конечно, музыка написана мастером). Музыкальное целое состоит из мелодии, гармонии и ритма. Эти три элемента об'единены композитором в единство замысла. Можно сказать, что композитор сочиняет и «монтирует» эти три элемента согласно своему замыслу; в этом и заключается искусство композиции. Действие этих элементов, особенно ритма, простирается и ощущается не только на данном каком-либо отрезке произведения, но и на всем произведении в целом. Кроме того работа этих элементов не всегда протекает параллельно: иногда в какой-то части произведения или даже фразы доминирует мелодия, в другой ритм, в третьей гармония, в четвертой гармония и ритм и т. д.

Узловыми по смыслу являются те места, где функции мелодии, гармонии и ритма сводятся к единству, где их работа завершается — таковы концы частей и фраз в произведении. Здесь сравнительно безболезненно можно делать купюры, сокращать, но и то только в том случае, если эти фразы или части не об'единены ритмом целого. Всякое иное сокращение — антимузыкально, антихудожественно. Поэтому, если режиссер хочет получить хороший, развернутый кусок сюжетной музыки, то он должен принять то обязательство по отношению к композитору, которое обусловлено заданием, а именно: точно и твердо установленный хронометраж этого куска, обязательный не только для композитора, но и для него, режиссера. И тогда режиссер не вправе по написании музыки выкинуть хотя бы три-пять метров фильма, чтобы не заставлять композитора резать свою музыку. Работа должна вестись на основе тщательного предварительного продумывания таких кусков картины, где музыка работает, как сюжетный фактор. Два разрезанные куска пленки в случае надобности легко переме-

щаются и склеиваются на монтажном столе, а две разрезанные страницы симфонии вообще не допускают механического перемещения, а требуют пересочинения. Необходимость купюры часто бывает катастрофична для музыкального произведения, а иногда и просто невозможна. Например, невозможно взять какую-либо часть из 5-й симфонии Бетховена и выкинуть из нее хоть одну фразу. Это об'ясняется совершенством содержания и формы данного произведения. Я думаю впрочем, что совершенное по смыслу кинопроизведение тоже не допустит сокращений и изменений.

Итак, необходим строгий хронометраж музыкальных частей фильма.

Неопределенность хронометражных рамок, в которую композитор в кино часто бывает ввергнут, толкает его к необходимости сочинять так, чтобы при случае можно было что-нибудь повторить или что-нибудь выкинуть, т. е. толкает его к дешевому, полухалтурному способу работы.

Рано или поздно культура звукового кино подведет нас вплотную к требованию непоколебимости хронометража. Останавливаюсь на этом вопросе, так как без его разрешения работа композитора в кино не может иметь настоящей крепкой базы.

В синтетическом жанре нельзя строить целое, опираясь на выгоды какой-либо одной только стороны, одной координаты этого целого, т. е. в данном случае — зрительной. Интересы музыки, уважение к готовому куску ее должны войти в культуру кино. Тогда и композитор сможет работать там с ощущением творческого удовлетворения.

Если мы примем концепцию сюжетной музыки в кино, то придется пересмотреть еще один вопрос строения фильма — монтаж. Музыка любит единство образа и скупость материала. Зато этот образ она стремится развивать вширь и вглубь, этот немногочисленный материал она старается подать наиболее разносторонне. Бесспорно, что и в нашей кинематографии за последнее время можно отметить тенденцию к ограничению количества материала, охваченного фильмом, к углублению качества его подачи, к единству образа как в эпизоде, так и в кадре.

---

*Кадр из фильма реж. В. Брауна «Сокровище погибшего корабля». Оператор С. Беленький. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. На фото засл. арт. Н. Баталов и арт. Е. Пырялова*

Творческий метод «кинолаза» держался некоторое время в нашем кино. Но появился «Чапаев», утверждающий принципы суровой ограниченности материала, скупость художественных ресурсов и мудрую простоту строения как отдельных образов, так и вещи в целом. Такая эволюция, являющаяся следствием творческого роста нашего кино, сближает его с музыкой. Теперь два эти большие искусства скорее протянут друг другу руки.

Некоторые виды монтажа умирают на глазах. Например, бывший в свое время знаменитым «параллельный» монтаж. Музыка будет рада его кончине, так как принять участие в его оформлении она может только в том случае, если в параллельном монтаже проходит одна ведущая идея, об'единяющая оба его плана, т. е. когда параллельного монтажа по существу нет, а есть двоякое выражение одной сюжетной линии.

В методе монтажа важно правильно вводить и уводить музыку. Уводить труднее, это больше обязывает. Например, при переходе от музыки к речи всегда испытываешь неприятный толчок. Толчок этот, не разрывая сюжетного восприятия фильма, разрывает непосредственное восприятие художественной ткани фильма как конкретной данности, как явления искусства.

Исчезает синтетизм жанра, получается дивертисмент смежных искусств.

Об'яснить подоплеку этого разрыва нетрудно. Музыка и речь находятся на различном уровне обобщения явления. Музыка никогда не дает нам «частного случая», она несет типовой образ. Человеческие чувства и переживания музыка воплощает в их обобщенном типовом значении. Для точной персонификации музыкального образа нет никаких оснований. Слово же — всегда точно персонифицировано, так как ясно, кто его сказал, оно всегда «частный случай». Поэтому переход от музыки к речи есть переход от общего к частному. Для ощущения стиля вещи он крайне резок, неприятен.

Но как же быть? Ведь без таких переходов обойтись нельзя. Надо усовершенствовать звуковой план фильма. Иногда достаточно простого приема, одного с тактом проведенного штриха, чтобы устранить неприятное впечатление. Вспомним, что при переходе от музыки к речи всегда бывает неприятная пауза. Но ведь паузы как молчания в кино нет. Пауза в кино — это шум аппарата, потрескивание экрана, это неожиданное соприкосновение зрителя-слушателя с кухней кино. От этого нужно уберечь и авторов фильма и зрителя. Я думаю, что какое-то звучание в кино (не говорю, что обязательно музыка) никогда не должно прекращаться. Совершенный стиль звукового кино потребует, чтобы звук никогда не прекращался, чтобы звуковой фильм давал зрителю-слушателю ничем не нарушаемое бесперебойное равновесие зрительного и звукового планов. Опыт транспарантной с'емки должен быть перенесен в технику звукооператора. Надо работать над умением показывать человеческую речь на звуковом фоне, который может быть каким угодно: тихим, отдаленным, но выразительным. На хорошо организованном звуковом фоне смягчится и некоторая деформация тембра человеческого голоса, видимо неизбежная при записи. Заграничные фильмы иногда показывают примеры такого строения эпизода. Здесь открывается широкое поле для творчества звукооператора. Ведь звукооператор — это окончательный «инструментатор» готовой, уже инструментованной музыки, созданной композитором для фильма. Он должен так записать музыку, чтобы она стала в фильме на то место, которое отведено ей по замыслу. Точность и острота записи звукового рельефа партитуры, имеющие огромное значение для конечного выразительного звучания музыки с экрана, зависят от звукооператора.

Поэтому звукооператор должен быть человеком, музыкально сведущим, чтобы уметь разобраться в том, как звучит данная музыка, как она должна работать в картине и как надо ее записать для достижения задуманного эффекта.

Теперь позволю себе высказать ряд пожеланий и режиссеру.

Режиссер должен больше доверять композитору, чем это имеет место у нас. Но он должен и знать точно, чего он хочет от композитора и какая роль во всем фильме в целом и в каждом данном эпизоде в частности поручена музыке. Если признать, что теперь вкус режиссера является решающим для всех лиц, участвующих в работе над картиной, в том числе и для композитора, то надо понять, насколько такое положение вещей является для режиссера обязывающим.

Ведь дело идет о создании синтетического искусства кино, которое не может быть найдено без активной творческой работы всех участников и композитора также. Надо решительно покончить с таким положением вещей, когда на композитора в кино смотрят как на «оформителя», т. е. когда

*Наверху: Кадр из звукового фильма реж. Голуба и Садкович «Половодье». Оператор Туровцев. Производство Одесской фабрики Украинфильм. На фото арт. Е. Скоромная в роли Ольги и арт. Б. Безгин в роли Андрея.*
*Внизу: Кадр из звукового фильма реж. Л. Лукова «Я люблю». Оператор И. Шеккер. Производство Киевской фабрики Украинфильм. 1935 г.*

с его творчеством не считаются, а обращаются бесцеремонно. Таких примеров очень много. Больше творческой связи и взаимного доверия. И композитор в кино должен многое передумать, должен искать жанр, а не изготовлять хладнокровно «номера» по заданию режиссера, который, кстати сказать, иногда бывает так же равнодушен к музыке, как и композитор к кино.

Тем не менее... оба работают вместе. Со стороны режиссеров желательно видеть повышение интереса к музыке как к искусству. Хочется, чтобы они посещали наши камерные и симфонические концерты, так же как мы, композиторы, посещаем кино.

Хочется оплодотворить советское кино идеями и стремлениями нашей советской музыки, которая успела в своем развитии больше, чем об этом принято думать. Полезно было бы на кинофабриках иметь работников советской музыки, может быть проводящих какие-то краткие доклады — семинары по ее насущным вопросам в специальных музыкальных кабинетах, полезно было бы работникам кино держать связь с киносекцией Союза советских композиторов, теперь начавшей активно работать.

В лучших произведениях советского кино музыка еще обидно отстает от общего уровня замысла фильма.

Некоторые причины этого явления были здесь рассмотрены.

Устранение их зависит в равной мере от обеих сторон — от работников кино и от работников музыки; устранение их поведет к тому, что музыка займет в кино достойное ее положение и примет наконец на себя долю «вины» в успехах советского кино.

---

*Кадр из фильма реж. И. Ильинского и Х. Шмайна «Однажды летом». Операторы А. Лаврик и В. Филиппов. Фильм снимается на Киевской фабрике Украинфильм. На фото арт. И. Ильинский в роли «профессора» Сен-Вербуда и арт. А. Савицкая в роли девушки*

# Сценарий напечатан

*Н. ОТТЕН*

Что такое сценарий? Вы не найдете нигде точного определения. Драматургическое произведение, призванное быть исполненным на пленке, словесное изложение будущего фильма и ряд других более или менее ловких определений возникают из практики киноработы, не исчерпывая понятий, не решая вопроса.

Между тем за терминологической путаницей существовала и существует путаница теоретическая. Роль и значение сценария, его об'ем, соотношение с реальной действительностью и будущим фильмом, техника его написания, построения, сюжет, система образов и, наконец, соотношение авторского сценария с режиссерским, а последнего со сценарием, содержащимся в фильме, — предмет постоянных внутрикинематографических, узко цеховых дискуссий.

Ограничение вопроса узко цеховым его разбирательством было обязательным постольку, поскольку материалы для дискуссий — сами сценарии — были узко цеховым и мало кому доступным документом. Только за последний год началось печатание сценариев в журналах: «Однажды летом» Ильфа и Петрова и «Бабье лето» Ю. Либединского в «Красной нови», «Чапаев» бр. Васильевых и «Козьма Крючков» М. Блеймана в «Литературном современнике», «У большой дороги» Лапина. Хацревина и Славина в «Знамени», ряд сценариев в «Советском кино» и первый сценарный сборник «Драматургия кино», предисловие Мих. Шнейдера, сценарии: «Анка» Виноградской, «Заключенные» Погодина, «О любви и ненависти» Ермолинского и «Вражда друзей» Скытева со вступительными статьями И. Аксенова, В. Волощенко, А. Мацкина и Н. Оттена, изд. Цедрам, 1934 год).

При всей случайности и несистематичности этих публикаций они были тем осязаемым материалом, который и дал возможность Мих. Шнейдеру в предисловии к «Драматургии кино» относительно полно и достоверно расшифровать термин «авторский сценарий».

Авторский сценарий — это кино, осуществляемое внекинематографическими средствами. Кадры материально еще не существуют. Их фактура и движение, изобразительное красноречие и взаимосвязь, емкость и колорит входят в авторский сценарий в словесном выражении. Люди и вещи картины не существуют также. Весь мощный аппарат оптики и звучания готового произведения, непрерывно формулирующий восприятие сюжета, перебеги фабулы, перебои высоты и занимательности действия, существует даже не в словах авторского сценария, а как его подтекст.

Публикация сценариев основных и этапных произведений советской кинематографии за 15 лет была бы кинематографическим событием. В существующей обстановке мы имеем дело с книгой [1], которая при ряде существенных недостатков призвана стать первым и основным материалом для создания теории драматургии кино. Редактор в предисловии оговаривает, что по техническим причинам в сборник не вошли «Златые горы» С. Юткевича и «Одна» Г. Козинцова и Л. Трауберга, также являющиеся значительными вехами истекшего пятнадцатилетия. Вместе с тем, то же предисловие оговаривает невозможность издания всех основных сценариев в одном

---

[1] „Книга сценариев" (редактор К. Юков, редактор-составитель Мих. Шнейдер) содержит сценарии: 1) П. А. Бляхин „Красные дьяволята", записал с фильма В. Катинов (1-я серия); 2) С. М. Эйзенштейн „Броненосец Потемкин", записал с фильма И. Соколов; 3) Н. А. Зархи „Мать", авторский сценарий: 4) А. П. Довженко „Арсенал", записал с фильма автор; 5) К. Виноградская Ф. Эрмлер „Обломок империи", записала с фильма К. Виноградская; 6) Н. Эйк, А. Столпер, Р. Янушкевич „Путевка в жизнь" — авторский сценарий; 7) Л. Арнштам, Л. Дель, С. Юткевич, Ф. Эрмлер „Встречный", записал с фильма А. Гладков; 8) Бр. Васильевы „Чапаев", записали с фильма авторы. Стр 380, цена 8 руб., переплет 1 р. 50 к., тираж 4 000 экземпляров, Кинофотоиздат, 1935 год.

*Кадр из фильма засл. деят. иск. Протазанова «Бесприданница». Оператор Д. Магидсон. Производство Межрабпомфильм. На фото: арт. Рейзен в роли попадьи и арт. Фохт в роли попа*

сборнике. Для рецензируемого сборника отобраны этапные произведения.

В предисловии далее совершенно правильно указывается, что:

«В этом смысле она (книга) является юбилейной. Но эта юбилейность имеет глубокое содержание. Она обнаруживает, что проблема кинодраматургии имеет собственную, законно развивающуюся историю» (К. Юков, стр. 8).

Итак, перед нами основные произведения советского кино, данные частью в авторских сценариях, частью в сценариях, списанных с картин их авторами и третьими лицами, очевидно, специально приглашенными для этого издательством. Чем вызван такой отбор? В статье «от редактора-составителя» на этот вопрос дается недвусмысленный ответ:

«Наряду с необходимостью печатать произведения сценаристов как таковые, изучать творческое лицо киноавторов, стиль и стилистику авторского киносценария, в отдельных случаях уже возникает необходимость в наличии сценария картины, ее полного литературного текста. Это, во-первых, тогда, когда авторского сценария либо не было либо он не сохранился. Это, во-вторых, тогда, когда издание, подобно настоящему, имеет задачей дать читателю представление не только об уровне авторских сценариев лучших советских кинокартин, но и об их драматургии в целом, когда нужно зафиксировать не только сценарии, по которым делались картины, но и сценарии, заключенные в этих картинах. Это, кстати сказать, явление вполне законное, хорошо знакомое театральной практике. Издавна в театре окончательным текстом пьесы считался текст, установившийся после первых представлений. Для молодой кинодраматургии учет этого пережитого уже театральной драматургией опыта далеко небесполезен. В-третьих, публикация сценариев, записанных с картин, есть единственный (кроме самой картины) вспомогательный материал для изучения работы игравших в фильме актеров, диалога в широком значении этого понятия, операторской работы, отдельных элементов режиссерской работы, и особенно монтажа и т. д. И, наконец, в-четвертых, сценарии, записанные с картин, давая возможность сличения с авторским сценарием, являются незаменимым материалом для изучения центральной творческой проблемы — об отношении сценария к постановке» (стр. 18).

Наряду с этим редактор-составитель признает, что «недочетами издания можно считать отсутствие в приложениях к записанным и комментированным сценариям фильмов текстов авторских сценариев, хотя для широкого читателя это не имеет значения» (стр. 20).

Задача этой рецензии на «Книгу сценариев» — определить, как и какой она дает материал, выполнила ли она возложенные на нее авторами задачи и ограничиваются ли недостатки книги теми, на которые указали ее авторы, а также бегло наметить те проблемы, какие встают при первом чтении рецензируемой книги.

1

Прежде чем окончательно расстаться с предисловием, я вынужден привести еще одну цитату из обращения редактора-составителя:

«Книга сценариев» состоит из восьми произведений и, конечно, не включает в себя сценариев всех лучших советских картин. Она ставила себе задачей — положить основу собирания материала для будущих исследований по узловым вопросам кинодраматургии. И, несмотря на свою неполноту, она все же достаточно ярко отразила в себе две основные стилевые линии развития советской кинематографии. В ней представлены сценарии картин символистического, монтажно-типажного кинематографа и боровшегося с ним образно-реалистического искусства страстей и характеров, приведшего в «Чапаеве» к победе стилевых тенденций именно этой линии развития советского кино. Ход этой борьбы, ее отражение на сосуществовавших и промежуточных формах и жанрах, думается, достаточно полно отображены в «Книге сценариев» (стр. 19).

Итак, есть «сценарии символистского, монтажно-типажного кинематографа» и есть сценарии реалистические. Какие из публикуемых сценариев относятся к первой категории и какие ко второй? И почему относятся? Что в публикуемых сценариях в основном характерного, позволяющего отнести произведения к тому или иному разряду? Вы не найдете в книге ответа на этот вопрос. По существу оба предисловия

*Кадр из фильма реж. А. Довженко «Аэроград». Операторы засл. деят. иск. Э. Тиссе и М. Гиндин. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото арт. Максимова в эпизоде «Староверческое село»*

защищают право книги сценариев, на выход в свет и дают, дополняя друг друга, краткий очерк истории вопроса. Печатаемый же материал предоставлен в книге самому себе.

Отсутствует не только предисловие к каждому из сценариев, а при выходе книги четырехтысячным тиражем, такие предисловия в 2—3 странички каждое с определением типа и характера произведения, сведениями о творческой биографии его авторов, о роли фильма на определенном этапе развития советского кино — необходимы. Отсутствует какая бы то ни была библиография, хотя бы самая элементарная. Уже не говоря о перечне основных статей, отсутствует список произведений данного автора.

Таким образом перед нами одни сценарии без всякого окружения, без элементарного справочного материала. Осмысление публикуемого, очевидно, дело будущего. Не будем спорить. Самый факт публикации основных сценариев — дело огромной важности и значимости. Применяя совершенно новый метод записи сценария с фильма, авторы поневоле поставили перед нами вопрос о качестве этой записи. Здесь необходимо отметить, что запись в основном выполнена хорошо.

«В основном», потому что не обошлось без неудач. Речь идет о записи «Красных дьяволят» П. Я. Бляхина. Необходимость помещения сценария в книгу, бесспорна. Автору этого сценария в истории советского кино принадлежит почетная роль первого из художников, показавших на экране советский материал, материал гражданской войны. Имея дело со списанным с экрана сценарием, мы требуем в первую очередь точности и ясности изложения содержащегося в кадре изображения. Это ни в какой мере не связывает записывающих в выборе манеры. И. Соколов в манере записи не похож на А. Гладкова, а А. Довженко на К. Виноградскую. Но изложение должно раскрывать кадр и содержать только то, что есть на экране.

Сценарий «Красных дьяволят» записан В. Катиновым по совершенно иному принципу. Оставим на его совести «металлические» эпитеты:

«Мишка жилист, широк в плечах и крепок, как железо» (стр. 26).

«... девушка красивая и гибкая, как стальная пружина» (стр. 27).

Гораздо серьезнее дело с такими записями:

«Давно стремясь во что бы то ни стало пойти в Красную армию добровольцами, они, видимо, придумывали какой-то план, осуществление которого и привело их в лес» (стр. 35). Чрезвычайно интересно, как же в немом кадре изображено — «давно стремясь...» и «... видимо, придумывали какой-то план» — из чего на экране видно, что именно план и, что на экране вообще видно?

Или например:

«Обиженный негр стал энергично требовать свои деньги. Атмосфера накалялась» (стр. 40).

В заключение привожу еще одну цитату:

«Наши герои освоились с жизнью в Красной армии. Военная обстановка, полная опасности и приключений, основательно закалила юных разведчиков. Теперь они мало в чем уступают взрослым бойцам. Они получили полное красноармейское обмундирование и красноармейские винтовки. В таком воинственном наряде ребята чувствовали себя настоящими буденновцами и были уверены, что им никто не помешает выполнить те задачи, которые они перед собою поставили и о которых зритель узнает дальше» (стр. 45).

Такого рода цитаты можно приводить десятками, это не описки, а метод, или точнее полное непонимание элементарной сценарной техники. Действительно, это чрезвычайно напоминает анекдотическую ремарку в пьесе: «Он уходит за кулисы, уезжает в Киев и там женится».

Совершенно очевидно, что при переиздании сборника сценарий «Красных дьяволят» надлежит записать наново. В таком виде этот сценарий выпадает из сборника и по существу никакому обсуждению не подлежит.

2

При самом беглом прочтении сценариев сборника эти произведения по манере письма и кинематографического видения их авторов распадаются на две группы. Однако мне не хотелось бы создавать стилевых категорий, так как для этого, на мой взгляд, материала еще недостаточно. Я думаю, что одну линию развития определил Н. А. Зархи и его сценарий «Мать». Этот сценарий определил и сценарии фильмов «Обломок империи», «Путевка в жизнь» и «Встречный» и до известной

степени «Чапаев». В другой группе остаются два сценария, никакой линии не составляющие, но дающие совершенно индивидуальную манеру образа мышления их авторов, исключительную по силе выразительности и отложившуюся очень своеобразно на всех последующих произведениях. Речь идет о «Броненосце Потемкине» С. Эйзенштейна и «Арсенале» А. Довженко.

Как литературное произведение, как кино на бумаге, как система образов, возникающих в чтении, — «Броненосец Потемкин» и «Арсенал» самые сильные произведения сборника. Все остальные сценарии образно рассказывают. Вы видите как течет повествование. Авторы говорят голосами героев, изредка берут слово себе для отступления или акцентировки. Эйзенштейн и Довженко, совершенно не похожие друг на друга, схожи в одном — они обращаются к вам непосредственно, они не передоверяют своего голоса своим героям, и, может быть, это плюс непрерывность образного строя заставляет читать эти сценарии так, как читаешь стихи.

Это совершенно особое чтение. Здесь ритм произведения, его нарастание, его образная непрерывность значат ничуть не меньше, чем его семантика для общей доходчивости, для овладения идеей. И то, как по словам Пастернака:

...Образ входит в образ.
И как предмет сечет предмет...

становится основным и решающим.

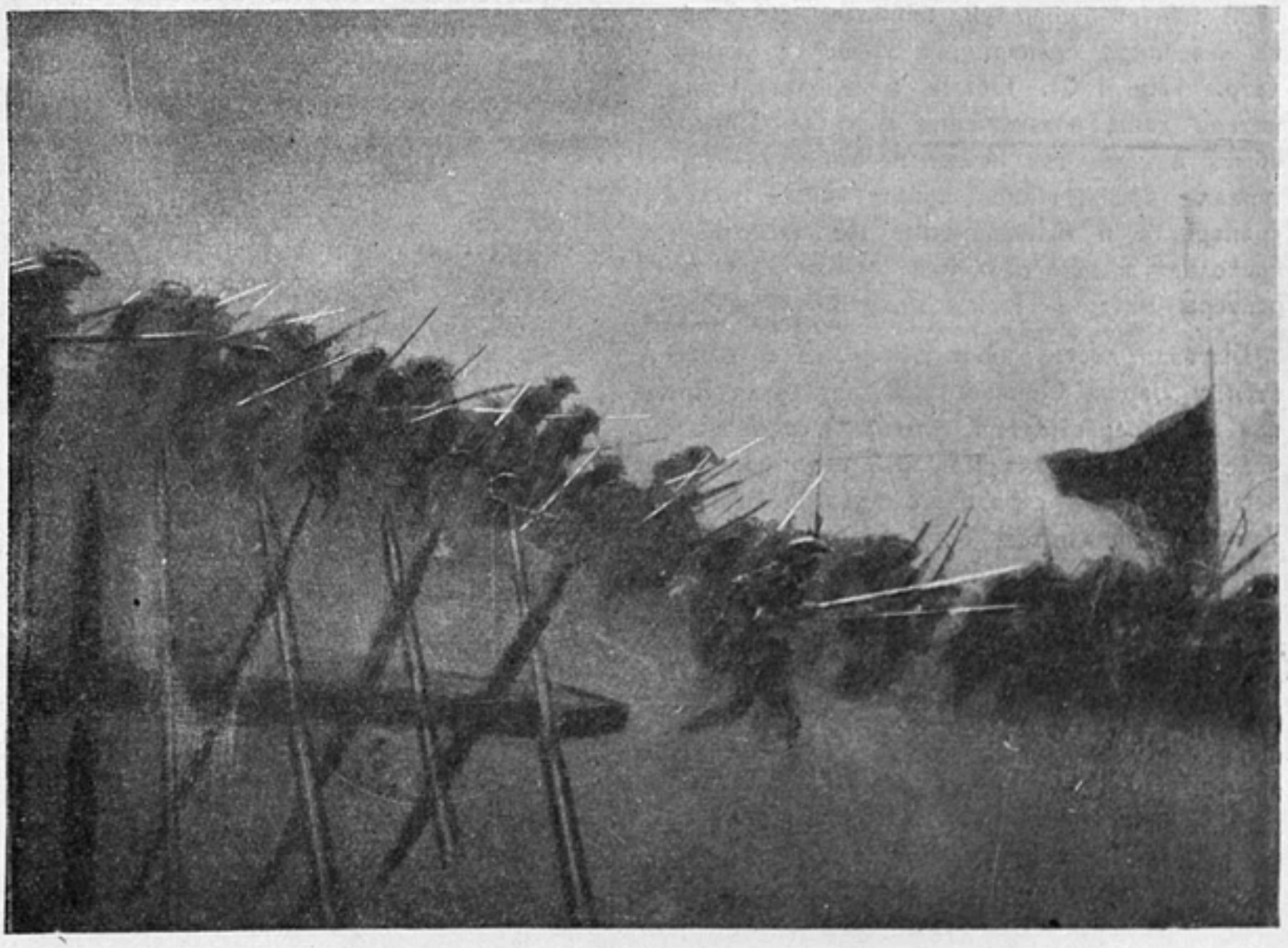
«Броненосец Потемкин» с этой точки зрения подлежит серьезному изучению в связи с «Чапаевым». Интересная статья Ляхницкой «Жанр «Чапаева», напечатанная в № 5 «Советского кино», правильно намечая пути к определению эпоса в кино упускает «Броненосец Потемкин» как решающий этап в развитии у нас этого жанра.

«Арсенал» в чтении кажется произведением литературно более сильным, чем фильм, с которого он автором списан. Здесь найдены такая великолепная образность, такой прекрасный язык, такая высокая патетика, что поневоле захотелось увидеть сборник сценариев, записанных Довженко со всех его фильмов.

Начало сценария, а в особенности 6-я часть, полны высокого пафоса и большой поэзии. Смысловые перебивки, стремительность сближений несходящихся линий, от-

---

*«Преображенцы идут на штурм шведской крепости». Кадр из фильма засл. арт. В. Петрова «Петр I». Оператор В. Гарданов. Картина снимается на орденоносной фабрике Ленфильм. Фото Ужевского*



сутствие сюжета в обычном смысле этого слова — все то, что с экрана подчас кажется утомительным следствием работы монтажных ножниц, в книге оказалось законными элементами редкой по силе поэмы.

Давая такую оценку «Арсеналу», я отдаю должное волнению, охватившему меня при чтении, и отступаю от своей задачи — кинематографической рецензии на «Книгу сценариев».

Возвращаясь к основной группе сценариев, я вынужден оставить в стороне тему, требующую специальной разработки, — о влиянии «Броненосца Потемкина» и «Арсенала», а точнее кинематографических манер Эйзенштейна и Довженко на основную группу сценариев. Остается линия их прямого развития.

«Мать» Н. А. Зархи не инсценировка одноименного романа М. Горького. В предисловии, датированным 1926 годом, Н. Зархи подчеркивает «свободу и независимость» хода сценария и характеристики его персонажей от романа. С этой точки зрения напечатанный сценарий дает материал для исследования.

Но главное сейчас не в этом. Главное в том, что «Мать» построена на точных психологических мотивировках поступков.

С этой точки зрения сценарная манера Н. Зархи зачинает реалистическую манеру советской кинодраматургии. Для анализа этой манеры, пожалуй, наиболее характерна 4-я часть сценария, а точнее ее конец (стр. 128—130). Обыск и предательство матери даны чрезвычайно выпукло. Самый обыск в доме, где лежит покойник, — материал чрезвычайно яркий — не увлек сценариста и используется им поскольку, поскольку в нем растут и выражаются характеры матери, Пашки и Весовщикова.

Бытовая достоверность все время сохраняется у Зархи. Однако предметы почти нигде не перерастают в символы. Лишь в начале сценария стоит «мрачный монумент неподвижного городового» (стр. 113). Утюг в руках отца, оружие, прокламации, судки матери — все это дано с точки приложения людских сил, людских интересов, помогает выяснить характеры и взаимоотношения персонажей и нигде не становится самоцелью. Повествование всюду нарочито прозаично. Автор не боится пауз. У него нет перебивок, вызванных стремительной ассоциацией. Спокойным тоном рассказчика он кончает с одним куском повествования, делает необходимую паузу и переходит к следующему. И то, что все повествование, записанное обычными прозаическими абзацами, по существу раскадровано внутри этих абзацев и вы, читая, не слышите, а видите повествование, никак не меняет существа дела. Действие сценария относится к 1905—1906 годам. Историческая действительность, детально познанная, осмыслена и творчески освоена автором.

Авторы «Обломка империи» имели дело с современностью, с нашими днями. Герой, познавший действительность заново, только что вернувшимся к нему сознанием, единственный сквозной образ произведения. Остальное дано ему в помощь.

Здесь та же повествовательная манера, что и в сценарии Зархи. Здесь тот же показ человека через поступки. Однако интерес авторов оказывается отвлеченным от действительности клиническим процессом возвращения сознания. Прием взятый для показа действительности при недостаточном знании действительности и творческом ее осмыслении становится второй темой фильма.

И возникают сложные куски, сделанные под сильным влиянием Фрейда — превращение катушки (стр. 191—193) монтаж ассоциаций (стр. 203—211). Изменяется самая техника сценарного письма (мы имеем право об этом говорить потому, что сценарий списан с фильма автором). Вместо кристальной ясности, простоты и точности изложения событий, свойственных сценарию «Мать», здесь возникает необходимость формулировки — помимо реально видимого в кадре — его подтекста.

«Опять горе и потеря потрясают солдата. Он несет коробку в рот и закусывает ее зубами. Он мучительно чувствует потребность в поступке, но не знает что это за поступок» (стр. 190)

или:

«Старая жизнь бежит по жилам хозяина от этого поцелуя» (стр. 199).

Или расшифровка режиссерской задачи:

«Как живая социальная загадка несется по ленинградским улицам трамвай» (стр. 196).

С другой стороны, когда авторы переходят непосредственно к советской действительности, выясняется, что она авторами творчески не осмыслена. И здесь, возникает любопытнейшая тема для исследования — как «Обломок империи» внутри

*Засл. арт. Н. Баталов в роли эпроновца Панова. Кадр из фильма реж. В. Брауна «Сокровище погибшего корабля». Оператор С. Беленький. Производство орденоносной фабрики Ленфильм*

себя открывает дорогу агитпропфильме и определяет ее дальнейший путь.

Центральным местом «Обломка империи», его смысловым центром является ответ на вопрос Филимонова — «Хозяин кто?» И на этот вопрос авторы не находят ответа в прямом ходе и вынуждены прибегнуть к типичному для агитпропфильма монтажу (стр. 208—209).

«Путевка в жизнь», написанная в 1931 году, как бы, завершает период агитпропфильма. Она полна прямыми агитационными выпадами в зал (избиение Кольки — «а если б вашего, чистенького» и т. д. (стр. 243—244) и ряд других сцен). Но наряду с этим «Путевка в жизнь» сделана на таком ярком и своеобразном материале, который несмотря ни на что сохраняет свою кровь и свой аромат. Поэтому здесь, с этого сценария, после периода агитпропфильма вновь начинается драматургия поступков и человеческих характеров. Почему она начинается именно с этого материала и как здесь, на этом материале, преодолевалось наследие агитпропфильма — это чрезвычайно интересная тема для исследователя.

Кстати авторский сценарий «Путевки в жизнь» дан в немом варианте, что нигде не оговорено. Это приводит к недоразумению, титры сперва читаются как реплики.

Вряд ли помещение сценария первого звукового фильма в его немом варианте может быть чем-нибудь оправдано.

Переходя к сценарию «Встречного» мы прежде всего сталкиваемся с методом показа живого человека. Подробное изложение поступков, необходимое именно для показа характера (что и является основной и крупнейшей исторической заслугой «Встречного»), сделано в ущерб теме и сопровождается вытекающей отсюда расплывчатостью композиции. Наряду с этим в сценарии, списанном с фильма, чрезвычайно любопытно сказалось участие актеров в построении того или иного образа. Это участие особенно заметно у актеров разных по методу и потому создающих образы разные не только по характеру, но и по своей природе. Сравнительный анализ работы Пославского, Абрикосова, Тенина и Гардина здесь напрашивается сам собой.

При чтении сценария возникает момент, насколько мне известно, не отмеченный ни

одним из критиков «Встречного». Это — драматургическая законченность эпизодов, не переходящих один в другой, а имеющих каждый собственную экспозицию, кульминацию и развязку. В особенности ярко это выступает в эпизоде «белых ночей» (часть 6-я, стр. 305—308), кстати, драматургически прекрасно сделанных.

С точки зрения сценарной записи, сценарий «Встречного» очень хорошо выполнен А. Гладковым. Тем досаднее такие фразы, как «звуки марша аллегро» (стр. 306). «Аллегро» — как известно — весело, жизнерадостно, живо, скоро, бодро. Это не название марша и в данном случае не определение ритма его части. В том контексте, в каком это дано, это щеголеватая бессмыслица.

О сценарии «Чапаев», списанном бр. Васильевыми с фильма, и о его высоких качествах и связи с другими сценариями, я писал раньше в статье «Драматургия фильма».

## 3

Вопрос взаимоотношения сценария и фильма, вопрос места драматургии в кино остается дискуссионным.

«Книга сценариев» дает значительный, хотя еще недостаточный материал для решения именно этой проблемы в целом. Очевидно, на очереди публикация продукции всех стадий творческого процесса сценаристов и режиссера и анализ фильма на основе этой публикации.

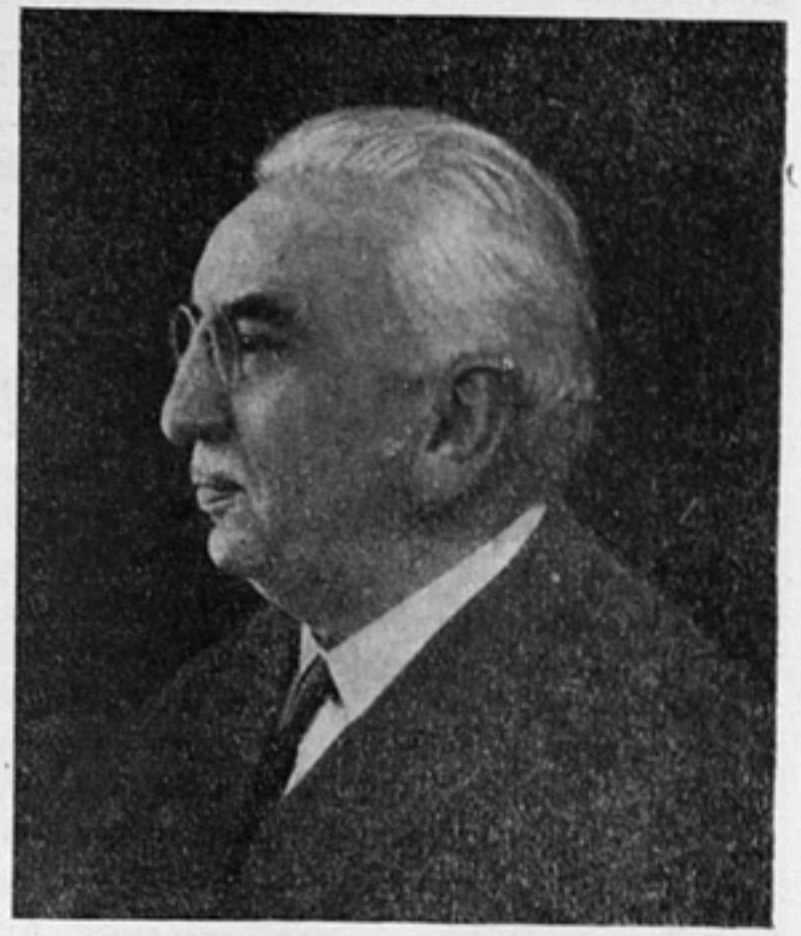
Однако и сейчас можно сделать кое-какие сопоставления. Действительно, чрезвычайно жалко, что не опубликованы авторские сценарии вместе со списками картин. Это дало бы разительный результат по таким картинам, как «Конец Санкт-Петербурга» и «Поручик Киже», где авторские сценарии далеко не совпадали с фильмами и при этом были значительно выше последних по художественному качеству.

Наряду с этим нужны однотомники таких мастеров как Довженко, Эйзенштейн, Зархи, Эрмлер, Юткевич и другие. Создание и массовое распространение таких книг помимо чисто теоретического значения и разработки проблем, о которых я говорил выше, рассекречивает профессию сценариста и открывает приток в нее писателей, журналистов и просто свежих и талантливых людей.

*Кадр из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». На фото арт. П. Массальский (МХАТ им. Горького) в роли Кнейшиц. Оператор В. Нильсен. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. Фото Рогаткина*

# Он подарил человечеству кинематограф

*М. ШМИДТ*



Не все знают, что кинематограф появился сорок лет назад и что его изобретатель — Луи Люмьер. Тем не менее — это факт. Установлено точно, что именно он, Луи Люмьер из Франции, начал демонстрировать первым свой собственный фильм им же изобретенным аппаратом в 1895 году и, что первый фильм демонстрировался в Париже в подвале Гранд-Кафе на бульваре Капуцинов. А оставленная надпись на стене этого дома напоминает и подтверждает, что именно:

Здесь 28 декабря 1895 года были произведены первые общедоступные проекции при помощи кинематографа.

Представляете себе движущиеся изображения на экране сорок лет назад? Это было сверхестественное зрелище.

«Воспроизведение движений необычайно реально, это сильнейшая иллюзия! — выразил свои впечатления после первого просмотра один из ученых Франции Н. де Парвиль. — Когда находишься перед лицом этих движущихся картин, невольно приходит в голову мысль, не есть ли это галлюцинация и являешься ли ты простым зрителем или же актером в этих сценах, поражающих своей реальностью. На генеральной репетиции братья Люмьер демонстрировали улицу Лиона: трамваи и экипажи циркулировали и двигались по направлению к зрителям. Фургон с мебелью на экране лошадь везла галопом. Одна из моих соседок настолько поддалась этому впечатлению, что вскочила со своего места ...и села только после того, как фургон проехал и скрылся из виду, И тогда мы подумали: братья Люмьер большие волшебники».

●

Особо ошеломляюще действовало это новшество и «волшебничество» на отсталые массы царской России, окрестившие кинематограф «злым духом», «нечистой силой» и прочими подобными названиями. И люди, по своему невежеству, жестоко расправлялись с этим чудом. Они нередко сжигали помещение кинематографа, добиваясь истребления «нечистой силы».

Но великого изобретателя ничто не останавливало, и, усовершенствовав свой аппарат, Луи Люмьер 13 февраля 1895 года получил официальный патент за № 245032 на свой узаконенный «аппарат», служащий для получения и рассматривания изображения.

Кинематограф Луи Люмьера стал быстро распространяться и завоевывать славу. И, как всегда бывает в таких случаях в капиталистическом обществе, почти в каждой стране начали появляться мнимые изобретатели, стремившиеся приписать себе это изобретение, эту славу и опорочить великого изобретателя — Луи Люмьера. Это диктовалось в первую очередь экономическими выгодами для капиталистов, и это случалось почти с каждым изобретением.

●

Советский Союз глубоко ценит заслуги великого изобретателя кинематографа Луи Люмьера, которому человечество обязано неизмеримым вкладом в культуру. Наше уважение к Луи Люмьеру об'ясняется в первую очередь и главным образом тем, что кино у нас в СССР из средства наживы и орудия одурманивания масс, каковым оно являлось и является в капиталистическом обществе, превратилось в руках пролетариата в могучее орудие пропаганды и организации масс. Разве не являются таковыми созданные нами фильмы: «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Летчики» и много-много других картин?

Только такие гении, как Ленин и Сталин, могли оценить кино как «самое важное из

искусств» (Ленин), как «величайшее средство массовой агитации» (Сталин).

Мы не знаем, как будет оценена и отмечена эта юбилейная дата в капиталистических странах. Однако нужно заметить, что на протяжении последних двадцати с лишним лет имя Луи Люмьера редко появляется в печати и забывается. Короли и дельцы буржуазной кинематографии заживо похоронили великого изобретателя.

«Примерно с 1910 года, — пишет профессор Е. М. Голдовский в своих воспоминаниях о Луи Люмьере, — работы Люмьера стали все меньше появляться в печати. Имя Луи Люмьера начало забываться. Рассказывают, что в 1920 году на международном с'езде работников кинематографии в Париже, собравшиеся обратили внимание на присутствующего на с'езде пожилого мужчину. Узнав, что это Луи Люмьер, большинство из них несказанно удивилось, — они полагали, что изобретатель кинематографа Луи Люмьер умер [1].

[1] Проф. Е. М. Голдовский. Луи Люмьер. Кинофотоиздат, Москва, 1935.

●

Отдавая должное Луи Люмьеру, Советский Союз готовится к юбилейным дням — сорокалетию этого великого изобретения. Задолго до празднеств была создана специальная комиссия по подготовке юбилейных празднеств, возглавляемая начальником Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР Б. З. Шумяцким. Юбиляру посвящена книга проф. Е. М. Голдовского, хорошо знакомого с изобретателем. Помимо книги выпущена серия открыток с портретом изобретателя.

Все это понятно. Народы СССР умеют оценивать людей, вносящих свой вклад в науку и культуру.

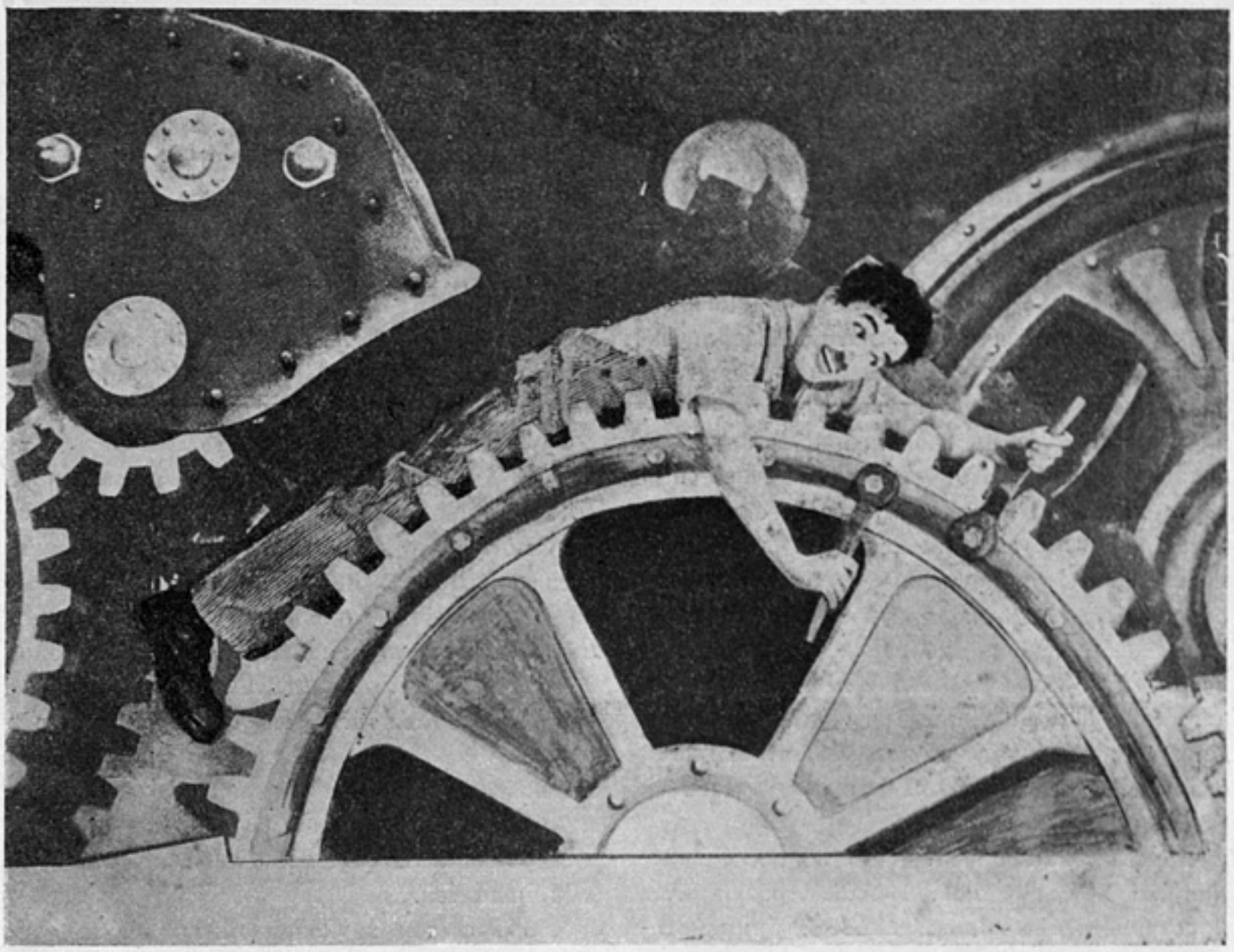
Луи Люмьеру сейчас 71 год. Несмотря на свой преклонный возраст он продолжает свою научную и изобретательскую деятельность. В его лабораториях попрежнему расставлена посуда с химическими веществами, весами, механическими деталями и инструментами.

Накануне своего юбилея Луи Люмьер дал всему культурному миру новое изобретение — проекционный стереоскопический аппарат, а вместе с ним и стереофильм.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ,
СДАВШИХ СВОЮ ПОДПИСКУ
СОЮЗПЕЧАТИ НА

СОВЕТСКОЕ КИНО

Жалобы на неаккуратное получение журналов Союзпечатью и почтой принимаются только в течение тридцати дней со дня получения последующего номера (при неполучении предыдущего) или в течение тридцати дней после рассылки журнала.



*Чарли Чаплин в новом фильме «Новые времена»*

# Первые впечатления

*Ю. РАЙЗМАН*

Было бы немыслимо в этой небольшой статье подытожить весь опыт полученный советскими кинематографистами в результате нашей поездки за границу.

Задача этой статьи состоит лишь в передаче тех первых впечатлений, которые мы получили от знакомства с французскими и английскими кинопредприятиями, в первую очередь по линии техники и организации производства. Достаточно хорошо известна техника наших фабрик. Ориентируясь на нее, я попытаюсь указать какие отличия в западных студиях имеются в сравнении с нашими.

Прежде всего, недостаток техники на сегодняшний день, с моей точки зрения, заключается не только в том, что копии наших картин более бледны, менее чисты фотографически, менее выразительны, чем в западной и американской кинематографии. Дело в том, что те творческие задачи, которые в целом ряде случаев стоят перед нами, при нашей технике могут оказаться неразрешимыми. Следовательно, вопрос о технике возникает не только в плане техническом, но и в плане творческом. Возьмем к примеру вопрос о синхронных с'емках в наших павильонах. Мы, снимая синхронно, прикованы к крупному плану, так как для среднего или общего плана у нас нехватает полуваттного света, между тем как на Западе синхронно

снимаются сложнейшие панорамы; там работают исключительно при полуваттном бесшумном свете. Правда синхронность всех с'емок производится только в случае прямого звучания действия, т. е. если, допустим, снимается сцена, где есть разговор, то только разговор снимается синхронно. Если же разговор должен происходить на фоне музыки, то разговор снимается отдельно, музыка отдельно и в дальнейшем на соответствующем аппарате (рекординг) один звук накладывается на другой. Поэтому то, что мы называем озвучанием, у них отсутствует. Озвучание за границей применялось в самом начале появления звукового кино, но очень быстро исчезло. У нас процесс озвучания приобрел иную характеристику в отличие от первых попыток озвучания у них. Он приобрел творческий колорит. В момент озвучания мы можем добиться целого ряда вещей, которые в момент с'емки не предполагались. Поэтому, я думаю, что даже введение рекординга, что, конечно, необходимо, едва ли окончательно вытеснить озвучание в целом ряде случаев.

Следующий вопрос — это вопрос движения во время с'емок. Всякое расширение пространственных возможностей кинематографа как искусства в основном пространственного углубляет его творческие возможности. Поэтому такие механизмы, как панорамные тележки, краны, это не просто техника, позволяющая использовать тот или иной модный прием, эти технические приспособления в равной мере, как монтаж или звук, являются важнейшим элементом кинематографа как искусства. Таким образом то, что мы еще очень примитивно работаем с движением также является серьезным недочетом, могущим мешать нашему дальнейшему развитию.

В обиход кинематографии Запада уже введены два замечательных аппарата.

Первый — это так называемый смешивающий аппарат, о котором я уже говорил выше. Это аппарат, который позволяет, сняв на пяти пленках различные звуки, потом смешивать их так, как это нужно режиссеру. Эти пять пленок ставятся на пять звуковых головок в проекционной будке. Картина проектируется на экране. Вы сидите перед микшерским пультом, звучит пять фонограмм, вы регулируете звуки, выделяя те или иные, нужные по ходу действия, и это идет на звукозаписывающий аппарат. Этот аппарат не просто облегчает работу, а открывает новые возможности использования звука.

Второе — это то, что мы называем транспарантом. Правда, на Западе применяется несколько иная система, так называемая рирпроекция. Это проекционный аппарат, который проектирует на большом матовом стекле любой фон, и на этом фоне снимаются произвольно, какие угодно сцены.

Я не знаю технически сложнее или проще транспарант, но рирпроекция производственно неизмеримо удобнее, потому что она не связана ни с красным светом, ни с специальной пленкой. При рирпроекции на фоне проектируемой картины снимается любая сцена.

Последнее, чем может похвастаться западная техника, — это трюкажная машина, которая дает возможность уже после того, как снят фильм, менять кадры, увеличивать планы того или иного кадра, несколько изменять композицию кадра, делать наплывы и т. п. Я не вижу особенно большого творческого применения для этого аппарата. Кроме того, он очень громоздок, сложен, дорог и недостаточно эффективен. Во всяком случае, творчески это изобретение никак еще не освоено и пользуются им для рекламных фильмов, либо для заглавных надписей.

Что касается звукозаписывающей аппаратуры, то наши аппараты Шорина и Тагера ни в какой мере не уступают даже американским. Высокому качеству звука иностранных картин способствует, главным образом, большой ассортимент микрофонов, имеющихся в западных ателье.

Вот примерно весь технический ассортимент, которым обладают наиболее усовершенствованные кинофабрики Запада. Это — тот уровень, на котором сейчас работают за границей, причем вся аппаратура за исключением трюковой в достаточной мере производственно освоена. Вся эта техника, естественно, дает богатейшие творческие возможности и кроме того способствует и значительному сокращению сроков производства фильмов. Постановочный период наиболее сложных фильмов занимает на Западе не более трех-четырех месяцев. Стандартные же фильмы, не требующие особо сложных декораций, костюмов или далекой натуры, как правило, снимаются в два-два с половиной месяца. Такой срок, как два месяца, естественно, слишком мал для постановки значительного фильма даже при наличии высокой техники. Но капиталистические предприятия, где срок определяется не художественными задачами, а наличием у данного предпринимателя денег, не гонятся за художественным качеством, а ста-

*Кадр из американского фильма реж. Кларенс Броун «Анна Каренина». На фото: налево арт. Грета Гарбо в роли Анны и направо арт. Фредерикс Марч в роли Вронского*

раются лишь ускорить оборот капитала. У нас иные задачи, иное отношение к нашему искусству, иное отношение к нашему зрителю, иной зритель. Поэтому, естественно, и наши сроки будут в ряде случаев другими. Но тем не менее они не могут оставаться такими, какими они были до сего времени. В среднем наши фильмы делаются год, а иногда и больше. И здесь дело не только в отсутствии необходимой техники, но и в организации производственных условий на наших кинофабриках.

Во Франции производственная мощность таких студий, как Патэ Натан и Парамоунт или Лондон-фильм в Англии, имеющих по 6—7 великолепно оборудованных студий, выражается в постановке трех и только при очень большой нагрузке, четырех фильмов одновременно. В своих расчетах они руководствуются одним принципом: фильм, пущенный в производство и начавший с'емки, не может иметь ни одного дня перерыва, так как с'емочный период является самым дорогостоящим. Поэтому картина, снимающаяся в декорациях, должна иметь не менее двух павильонов, чтобы в то время, как идет с'емка в одном павильоне, можно было бы заготавливать декорации и в другом. Эта система обеспечивает конвейерный характер с'емок. Вторым условием, обеспечивающим краткие сроки производства, является правильно организованный подготовительный период самой фабрики к данной картине. Пока фабрика не готова, пока не собраны необходимые материалы, пока не произведены основные заготовки декорации, бутафории костюмов, реквизита и т. д. и пока нет абсолютной уверенности в том, что с'емки пойдут бесперебойно, фильм не начинается с'емкой. Когда же с'емки начаты и в картине есть, допустим, 45 с'емочных дней в павильоне, то эти 45 с'емочных дней легко укладываются в 50—51 календарный день. Таким

образом после двухмесячной работы освобождаются все павильоны для новых четырех картин, которые к этому времени заканчивают свой подготовительный период. Этот принцип организации производства сильно способствует сокращению сроков производства картин.

На Московской фабрике мы имеем всего три звуковых павильона, технически еще недостаточно оснащенных, и один немой. В то же время нам приходится пускать в производство одновременно 12—13 фильмов, и этого, конечно, недостаточно, так как потребность в фильмах колоссальна. Наш зритель любит свое кино, он чаще хочет видеть новые фильмы и он имеет на это право. Нам нужно намного увеличить число выпускаемых картин, но совершенно очевидно, что одновременно в еще большей степени и в более быстрых темпах нужно повышать технику наших фабрик, намного увеличивая число павильонов, так как недостаток в площади и технике, естественно, влечет за собой удлинение производственных сроков.

Нельзя не учесть и того обстоятельства, что требования, которые пред'являются к нашим фабрикам, много сложнее и разнообразнее тех, которые стоят перед западными кинопроизводствами, снимающими в основном фильмы в стандартных декорациях. Достаточно пройти по нашему павильону. Вот роскошный номер гостиницы Моссовета, рядом цирковая конюшня с сорока лошадьми, вот сложнейшая декорация прокатного цеха; в другом павильоне громадную площадь занимает неровная поверхность луны на фоне звездного неба, вот прекрасно отделанный ресторан и т. д. и т. п. Все эти декорации требуют тщательной отделки, соответствующей меблировки, бутафории, реквизита. Всего этого, естественно, не может иметь фабрика. Это все нужно каждый раз доставать, а это не всегда просто. Еще многие организации, к которым приходится обращаться с той или иной просьбой, считают что с требованиями кинематографа не обязательно считаться. Это тоже в значительной мере мешает четкой и бесперебойной работе.

И, наконец, третье явление (кроме техники и организации производства, мимо которых нельзя пройти, наблюдая работу западных кинопроизводств) — это высокая квалификация работников. Я уже упоминал о ряде французских фабрик, далеко не так блестяще оборудованных, как Патэ Натан в Париже или Лондон-фильм в Лондоне. Тем не менее эти фабрики пытаются укладываться в те же краткие сроки. Этому в большой мере способствуют высокая квалификация и большой опыт работающих на этом производстве людей.

Весь технологический процесс производства, начиная со сценария и кончая массовым выпуском фильма, технически и организационно в деталях изучен всеми работниками руководящего состава. На этот факт нам также нужно обратить серьезнейшее внимание и сделать из него соответствующие выводы.

И все же, несмотря на то, что мы технически пока еще слабы, что у нас еще есть организационные неполадки и, что нашим молодым кинематографическим кадрам нужно еще многому и многому учиться, мы далеко опередили европейскую кинематографию по мастерству. Никогда еще советская кинематография творчески не была так сильна, как сейчас. Рост наших мастеров как по линии идейной, так и формальной определил ее успех не только в пределах нашего Союза, но и далеко за пределами наших границ. Достаточно упомянуть хотя бы о колоссальном успехе «Чапаева» в Америке.

Одновременно с этим наша партия и правительство в своем приветствии к пятнадцатилетию нашей кинематографии поставили перед работниками кино задачу дальнейшего улучшения техники советской кинематографии, борьбы за доброкачественную пленку, за первоклассную аппаратуру кинофабрик и кинотеатров.

Мы должны приложить все силы, чтобы в ударно-короткий срок реализовать это важнейшее требование партии.

Мы срочно должны технически оснаститься, нам необходимо в кратчайший срок изжить все организационно-производственные неполадки, чтобы поднять нашу кинематографию на еще более высокую ступень.

# Новое в технике американского цветного кино

*М. КЛИОРИН*

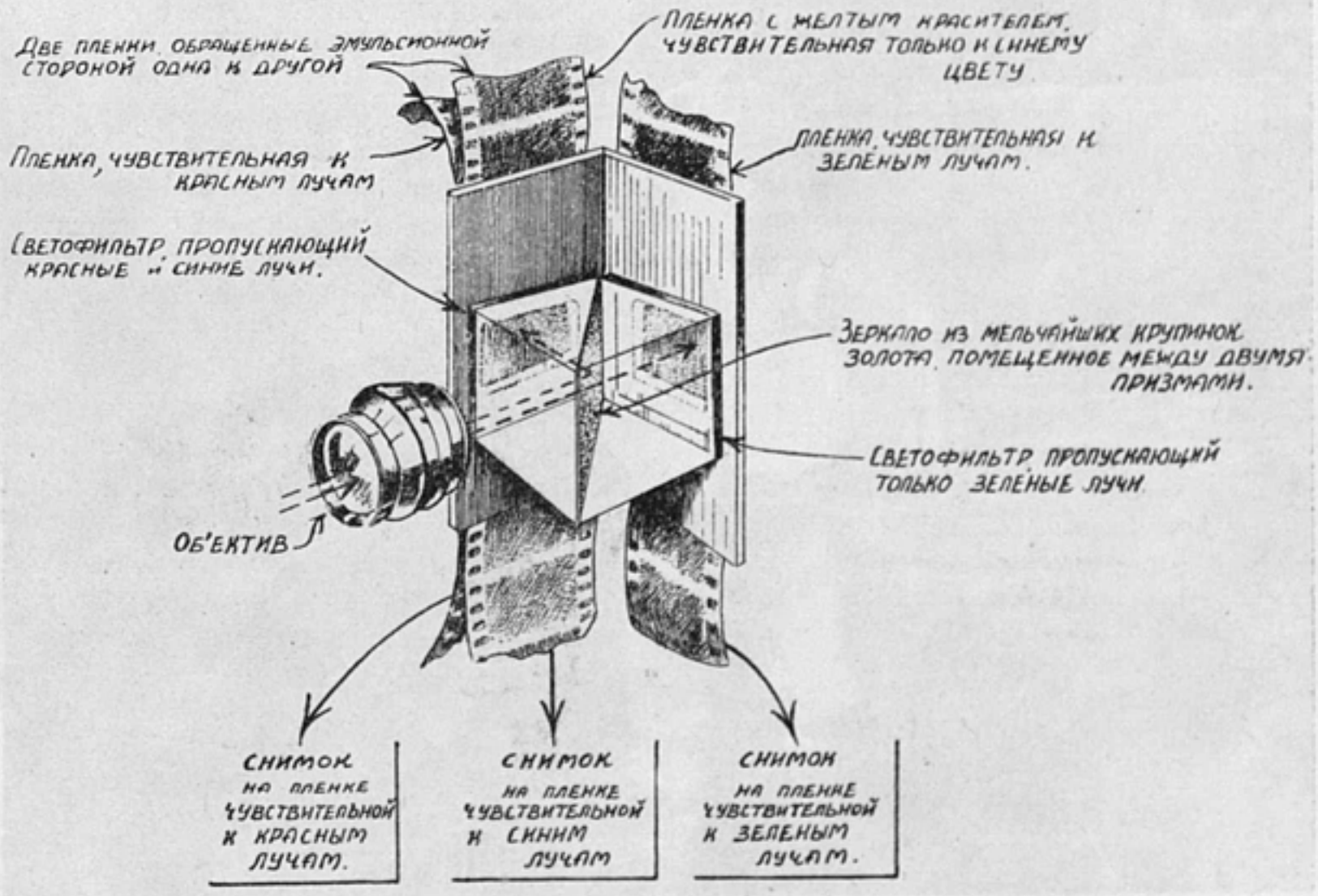
Роман Теккерея «Ярмарка тщеславия», появившийся на экране под названием «Беки Шарп», открыл эпоху цветной кинематографии в Америке.

Нет ни одной студии, производственный план которой не включал хотя бы одного фильма с частичным использованием цветной с'емки, а одна из американских студий готовит даже семь полнометражных цветных фильмов. В наступающем сезоне ожидается появление более чем сотни цветных полнометражных, короткометражных и мультипликационных фильмов. Согласно произведенному одним экспертом подсчету, в течение последующих трех лет из 3 600 картин, ежегодно производящихся в Голливуде, 50 процентов будет цветными. А двумя годами позже, 18 263 кинотеатра Соединенных штатов будет демонстрировать исключительно цветные фильмы.

Если появление звукового кино потребовало крупных затрат на реконструкцию проекционной аппаратуры, то цветная с'емка ляжет экономическим бременем только на владельцев киностудий. Поэтому возможно, что цветной фильм распространится еще быстрее, чем это предполагают голливудские эксперты.

Крупным шагом вперед в истории цветной кинематографии явилось изобретение камеры, дающей одновременно три негатива, по одному на каждый из основных цветов.

**Камера для съемки цветного фильма**



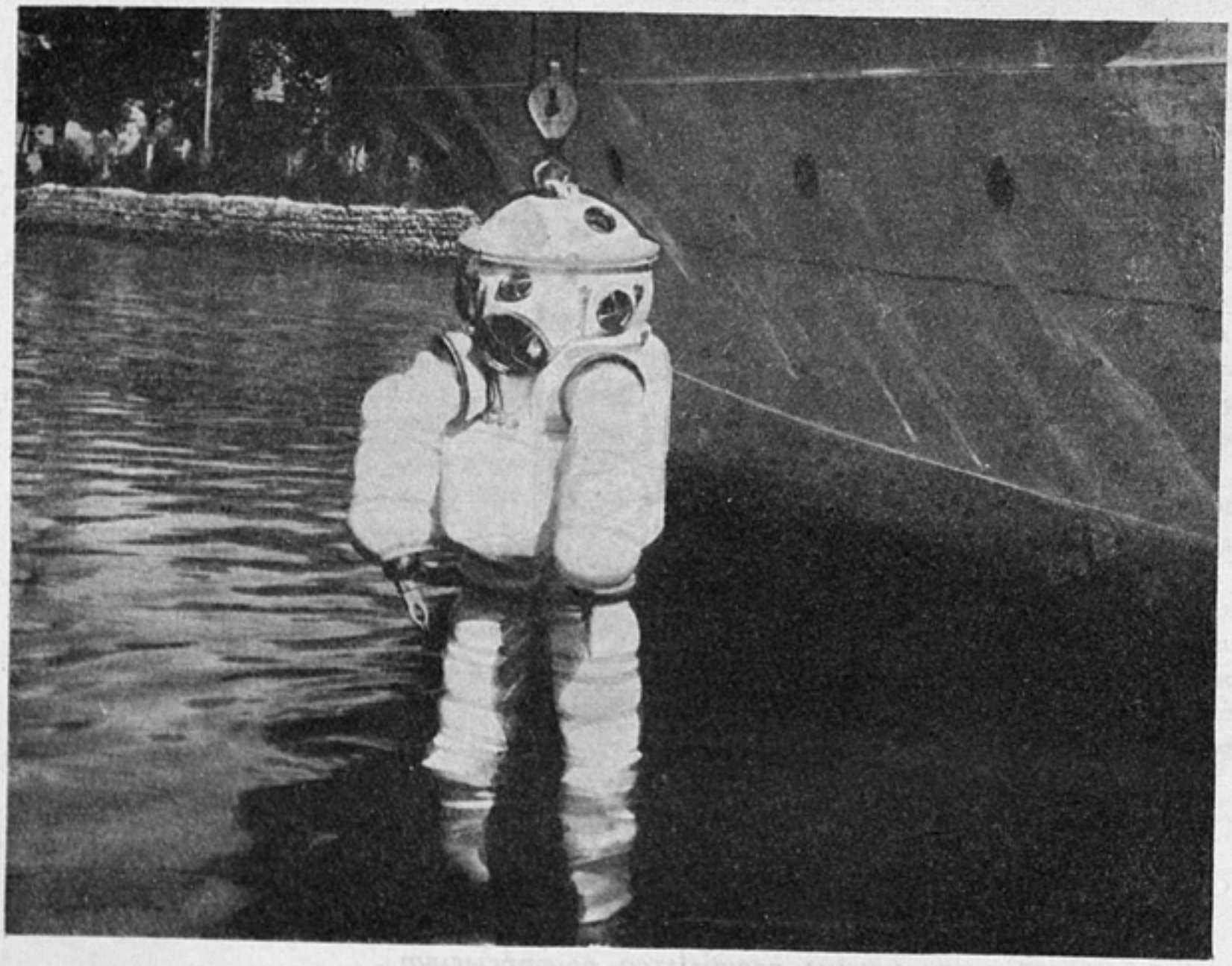

ВСЕ ТРИ СНИМКА ПОЛУЧАЮТСЯ ОДНОВРЕМЕННО.

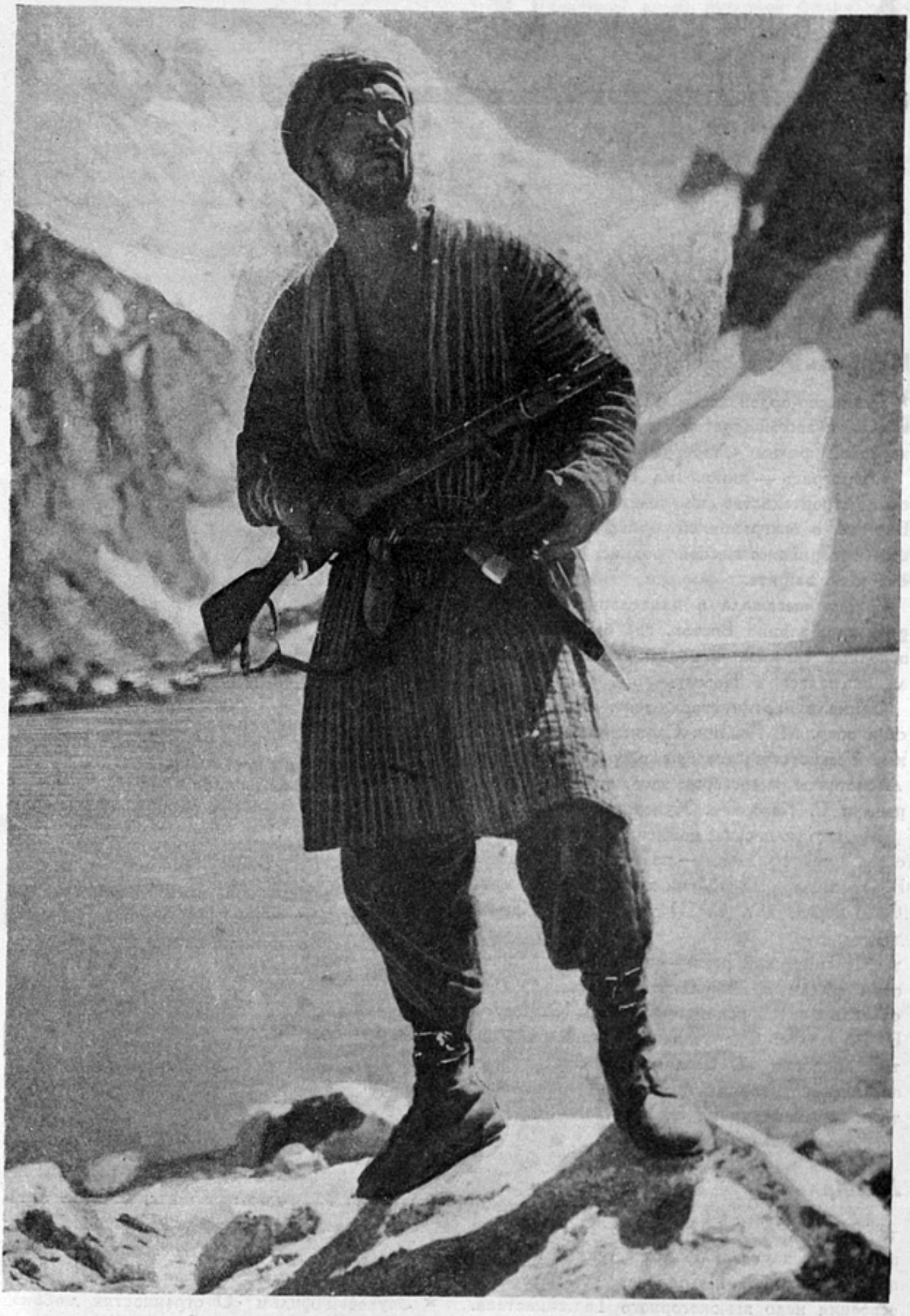
Проходящие через об'ектив световые лучи отражаются специальной зеркальной поверхностью, покрытой мелкими золотыми зернами или точками. Часть лучей проходит через пространство между этими зернами и падает через фильтр на пленку, чувствительную к зеленым лучам. Другая же часть лучей отражается под углом и падает на две боковые пленки, наложенные одна на другую, через другой светофильтр, пропускающий красные и синие лучи. Первая пленка имеет в себе желтый краситель, который является фильтром для второй пленки. Первая пленка чувствительна к синему, а вторая к красному цвету.

При следующем процессе изготовляются три матрицы, получаемые от печати негативов на покрытой желатиной пленке; последние после промывания в теплой воде дают рельефные матрицы, на которые наносят соответствующие красители. Последний процесс — это последовательное печатание трех изображений на одну общую пленку.

Освещение для цветной с'емки требуется несколько более интенсивное, чем для обычной. Окраску декорации и грим также приходится несколько изменять и утрировать. Наводка на фокус требует большой точности и производится особым прибором. Время выдержки берется среднее от трех показаний фотоэлектрического прибора в различных участках сцены. Задние планы освещаются гораздо ярче передних.

*Кадр из фильма засл. деят. иск. Ю. Тарича «Путь корабля». Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Производство Белгоскино. 1935 г. На фото: водолазный аппарат для работы на большой глубине*





*Засл. арт. Мухутдинов в фильме реж. А. Минкина и И. Сорохтина «Лунный камень». Оператор Ф. Занберг. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. 1935 г.*

# Хроника кино

## НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

### Мосфильм

★ Режиссер-орденоносец А. Довженко закончил к восемнадцатой годовщине Октября звуковой фильм «Аэроград».

«Аэроград» — кинопоэма о социалистическом строительстве на советском Дальнем Востоке, о безграничной любви и преданности к социалистической родине, о готовности к ее защите.

Группа выезжала в длительную экспедицию на Дальний Восток, где были засняты основные таежные эпизоды. Часть материала снималась в Крыму.

Снимали картину засл. деят. иск. Э. Тиссе и опер. М. Гиндин. Сложнейшие воздушные с'емки осуществлены опер. Смирновым. Ассистенты-режиссеры: засл. арт. Ю. Солнцева и С. Кеворков. Художник Уткин.

Музыка написана композитором Кабалевским, текст песни — поэтом В. Гусевым. В главных ролях снимались засл. арт. С. Шкурат, арт. С. Шагайда, Цой, Кан и другие.

★ «Космический рейс — научно-фантастический фильм о межпланетных путешествиях сдается к октябрьским праздникам. Режиссер В. Журавлев. Оператор А. Гальперин. Автор сценария А. Филимонов. Сценарий и постановка консультировались покойным засл. деят. науки К. Э. Циолковским.

### Ленфильм

★ Режиссеры А. Минкин и И. Сорохтин закончили звуковой фильм «Лунный камень» по сценарию В. Недоброва на материале освоения недр высокогорного Таджикистана.

★ Окончена постановка звукового фильма режиссера В. Брауна «Сокровище погибшего корабля». Сценарист Б. Липатов. Главную роль эпроновца Панова исполняет засл. арт. Н. Баталов.

*Кадр из звукового фильма режиссера И. Савченко «Месяц Май». Оператор Ю. Фогельман. Производство Межрабпомфильм. 1935 г. На фото: арт. Пашкова в роли Иринки и арт. Самойлов в роли Гришки.*

★ Режиссер С. Бартенев заканчивает немую комедию «Очарованный химик» по сценарию Воеводина, Рысса и Перелешина. Фильм рассказывает о приключениях изобретателя небьющегося стекла.

### Межрабпомфильм

★ Засл. арт. Б. Барнет заканчивает фильм «У самого синего моря». Сорежиссер С. Марданов. Автор сценария К. Минц. Оператор М. Кириллов. Действие происходит в одном из каспийских рыболовецких колхозов. В фильме заняты засл. арт. Е. Кузьмина, арт. Свердлин (театр Мейерхольда), Крючков и другие. Производство Межрабпомфильм и Азерфильм.

★ Звуковой фильм «О странностях любви» закончил засл. деят. иск. Я. Протазанов. В этой картине, посвященной советской молодежи, снимались главным образом молодые актеры. Авторы сценария А. Мариенгоф и А. Гусман.

## Украинфильм

★ На Киевской кинофабрике близятся к концу постановки ряда фильмов.

Закончен фильм реж. И. Кавалеридзе «Прометей». В основу сценария были положены произведения Шевченко «Сон» и «Кавказ», эпизоды из жизни великого поэта бунтаря и исторические факты эпохи Николая I. Снимал фильм оператор Топчий.

Режиссер Л. Луков заканчивает монтаж картины «Я люблю» (по повести Авдеенко) о жизни шахтеров дореволюционного Донбасса.

Скоро выйдет комедия «Однажды летом» по сценарию Ильфа и Петрова в постановке режиссеров Игоря Ильинского и Х. Шмаина. В этой комедии Ильинский является также и актером двух ролей. Он исполняет роль молодого автодоровца Телескопа и проходимца-фокусника Сен-Вербуда.

Режиссером Уриновым заканчивается музыкальная комедия «Интриган» из жизни коневодческого совхоза.

★ На Одесской кинофабрике режиссер М. Билинский сдает звуковой фильм «Застава у Чортова брода» по сценарию К. Исаева о героических буднях советских пограничников.

Заканчивается постановка картины «Половодье». Режиссеры Голуб и Садкович. Фильм рассказывает о комсомоле советской деревни.

## Азеркино

★ Закончен фильм режиссера Микаэлова «Шестое чувство» по сценарию Тартаковского и Каплера, посвященный людям нефтяной промышленности.

★ Первый мультфильм — «Беда Абаса» — выпускает Бакинская фабрика. Руководитель мультмастерской Дикарев. Консультировал работу режиссер-художник Ходатаев.

*Штурм петровскими войсками шведской крепости. Кадр из фильма васл. арт. В. Петрова «Петр I». Оператор В. Гарданов. Картина снимается на орденоносной фабрике Ленфильм. Фото Ужевского*

## В ЦБ секции творческих работников

★ В октябре Центральным бюро секции творческих работников кинематографии проведены совещания по детскому кино. Избрана комиссия, которая начинает подготовку к Всесоюзному совещанию по детскому кино. В программу мероприятий по детскому кино входят просмотры и обсуждения всех готовых фильмов для детей и пускаемых в производство детских сценариев.

★ Состоялось совещание операторов по вопросу об авторском праве, выбрана комиссия для работы по этому вопросу.

★ Специальные заседания ЦБ секции были посвящены Первой мастерской Ленфильма п/рук. засл. деят. иск. С. И. Юткевич. С. И. Юткевич сделал доклад о работе своей мастерской. После доклада, вызвавшего большой интерес, развернулись оживленные прения.

★ Состоялась читка и обсуждение сценария Каплера «Садовник», к постановке которого Юткевич приступает в ближайшее время. Сценарий во всех выступлениях получил высокую оценку.

★ Проводятся совещания драматургов, актеров, художников, композиторов и мультипликаторов по организации их работы в ЦБ секции.

## Фонд кинолетописи

★ Постановлением ГУКФ при Союзкинохронике создан особый фонд кинолетописи.

В фонде будет сосредоточен весь материал, отображающий исторический путь развития СССР, жизнь и деятельность вождей пролетарской революции, все значительнейшие события политической, хозяйственной и культурной жизни страны. Будет организована специальная картотека по годам и событиям.

Весь материал будет храниться в виде негатива и одного контрольного позитива.

## Новости дня

★ 17 октября в Москве открылся первый театр кинохроники — «Новости дня». Первый день театр посетило около 5 000 зрителей.

# ЗА РУБЕЖОМ

## Уэллс—сценарист

★ Дж. Герберт Уэллс предполагает ближайшие три года посвятить работе над сценариями. В настоящее время он уже закончил для американской фирмы «Юнайтед артист», два сценария «Человек, который творил чудеса» и «Сто лет спустя».

## Новые постановки

★ Французский кинорежиссер Жак Фейдер (фильм которого «Пансион Мимоза» демонстрировался на первом советском кинофестивале) работает сейчас над постановкой звукового фильма «Умные женщины» из жизни фламандских городов XVIII столетия.

Фильм снимается в немецком и французском вариантах. Тема заимствована у бельгийского писателя Шарля Спаан. Постановка продлится шесть недель, и к концу ноября фильм будет закончен.

★ Американский режиссер Рубен Мамулян, известный постановщик «Королевы Христины» и «Бекки Шарп», снимает картину «40 дней Суза-Дага» по одноименному роману Франца Вердель.

★ Режиссер Кинг Видор (автор фильма «Хлеб наш насущный», демонстрировавшегося на советском кинофестивале) сейчас занят постановкой исторического фильма «Красна, как роза», по одноименному роману Штарка Юнга на материале гражданской войны между северными и южными штатами Америки.

## „Преступление и наказание“

★ В начале этого года молодой французский режиссер Пьер Шанель закончил экранизацию романа Достоевского «Преступление и наказание». В фильме снимались Пьер Бланшар (Раскольников), Гарри Бауер (следователь), Маделен Озерей (Соня Мармеладова). Музыкальное оформление известного композитора Артура Онегера.

В этом же году постановку фильма «Преступление и наказание» начинает американская фирма «Колумбия Пикчурс». Режиссером приглашен Иозеф Штернберг (постановщик фильмов «Голубой ангел», «Американская трагедия», «Шанхайский экспресс» и др.). Роль Раскольникова исполняет известный артист Петер Лорре.

## Драматургия кино

Под таким заголовком римский кинематографический журнал «Inter cine» поместил статью, в которой уделяется много внимания драматургии кино в СССР.

Автор статьи останавливается на сборнике сценариев, выпущенном в прошлом году издательством «Цедрам».

Высоко оценивая драматургические качества сценария К. Виноградской «Анка», автор видит основные недостатки в тематике и идее произведения. Содержание сценария излагается автором следующим образом:

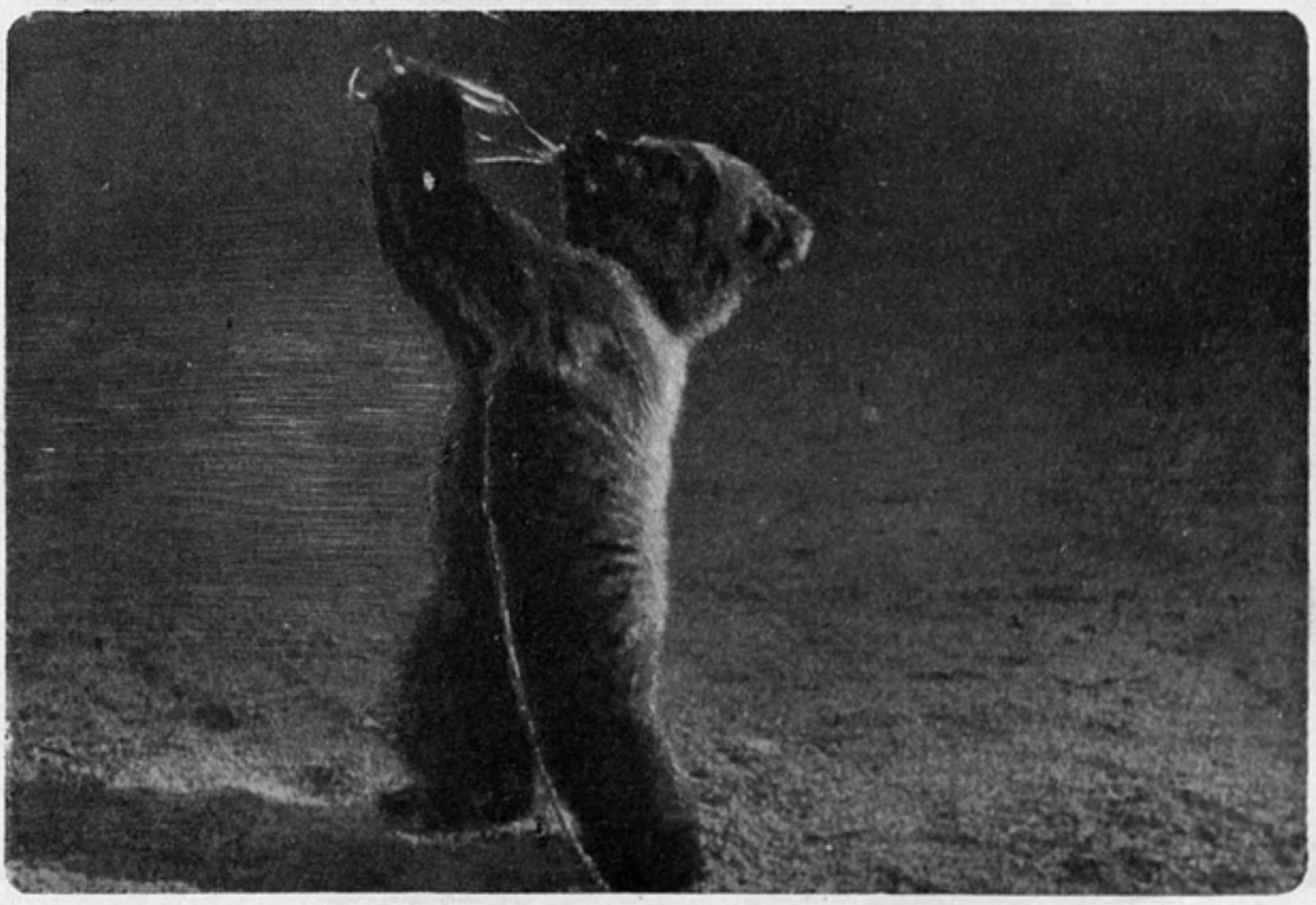
«Анка, молодая коммунистка, которая помогает одному ученому в его работах над рефлексами, в любви представляет собою не что иное, как существо, легко уступающее чувствам сексуального характера. Лишенная всякого романтизма, она находит возможным выдать властям своего любовника, который признался ей в своих антибольшевистских настроениях.

Ее страдания лишь слегка выражаются в слабом плаче. Любовь является, повидимому, доминирующей идеей этого сценария. И все же остается такое впечатление, что любовь возвращается в советскую тематику в чрезвычайно непривлекательном виде, как-будто она сводится исключительно к животному удовлетворению полового влечения.

Анка не только не отличается гуманностью, но и сам образ ее кажется неживым и нереальным».

Приводим эту своеобразную «аннотацию» как свидетельство степени понимания зарубежной кинокритикой того нового миросозерцания, тех новых отношений, которые складываются в нашей стране и которые нашли свое отражение в сценарии Виноградской.

*Цирковой номер из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». Оператор В. Нильсен. Картина снимается на фабрике Мосфильм. Фото Рогаткина*



# Библиография

## Вышла из печати и поступила в продажу

**ЛЕВ КУЛЕШОВ. ПРАКТИКА КИНОРЕЖИССУРЫ**. Гослитиздат, Москва, 1935, стр. 268, цена 6 руб.

В книге Кулешов излагает свои практические и теоретические установки, выработанные им в его многолетней режиссерской практике. Книга трактует вопросы монтажа, с'емки, тренировки актера тонировки, звукового монтажа и т. д.

Значительное место занимает в книге проблема репетиционного метода. Автор — пропагандист этого метода — излагает историю его возникновения, практические преимущества этого метода и его перспективы.

Книга иллюстрирована многочисленными фотокадрами, зарисовками, рабочими схемами и чертежами.

## Находятся в печати

**ЗА БОЛЬШОЕ КИНОИСКУССТВО.** Кинофотоиздат, 1935. Вступительная статья С. Динамова.

Книга об'единяет доклады и выступления виднейших кинорежиссеров (Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин, Трауберг, Юткевич) на Всесоюзном творческом совещании кинематографистов. Острота и актуальность затронутых на совещании проблем социалистического искусства делают книгу интересной не только для кинематографистов, но и для работников смежных областей искусства.

**МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ.** Кино-фотоиздат, 1935.

Авторы сборника — известные художники-мультипликаторы: Ходатаев, Птушко, Вано и композитор Богуславский.

Сборник освещает основные вопросы мультфильма; содержание и круг тем, доступных форме и технике графической, об'емной, комбинированной и цветной мультипликации; движение в мультипликационном фильме; звуковая мультипликация; роль музыки в мультипликации.

Сборник иллюстрирован кадрами из различных мультфильмов.

## ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ, ПОЛУЧАЮЩИХ ИЗДАНИЯ ПО АДРЕСНОЙ СИСТЕМЕ

**При всякого рода обращениях в издательство (возобновление подписки, перемена адреса, жалобы на невысылку или пропажу отдельных номеров и т. п.) необходимо прикладывать печатный ярлык, по которому высылается издание.**

**ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ**

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

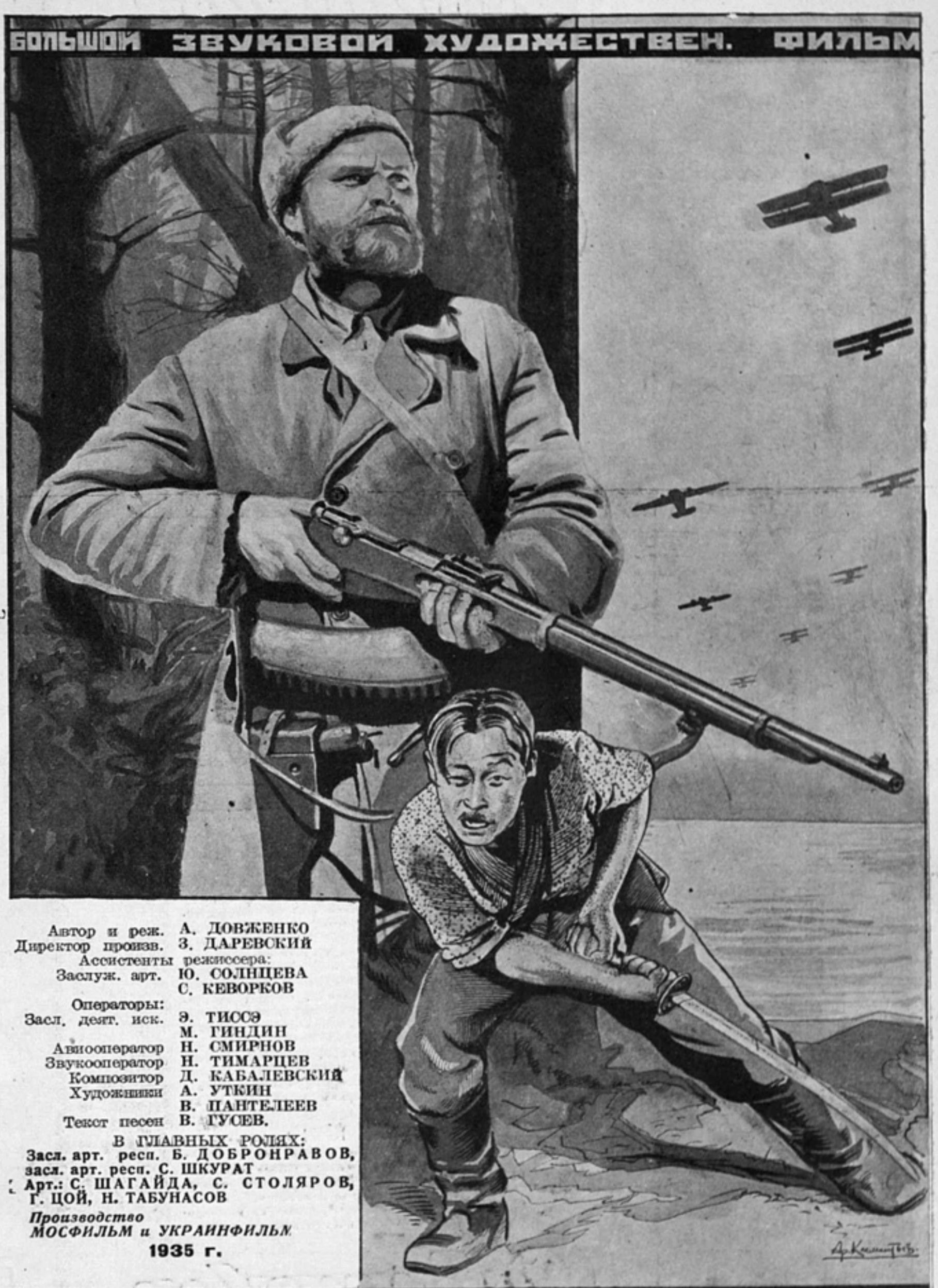
**Издатель — Журнально-газетное об'единение**

Уполномоченный Главлита Б—13605 Зак. типогр. 692 Заказ издат. 354 Тираж 6000
Об'ем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65 176 × 250 мм
Поступил в производство 9/X 1935 г. Подписан к печати 3/XI 1935 г.
**Тех. редактор З. Матисен**

**Адрес редакции: 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80**

Типография и цинкография Жургазоб'единения. Москва, 1-й Самотечный пер., 17

ЗАКОНЧЕН ПРОИЗВОДСТВОМ И ВЫПУСКАЕТСЯ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА




Автор и реж. А. ДОВЖЕНКО
Директор произв. З. ДАРЕВСКИЙ
Ассистенты режиссера:
Заслуж. арт. Ю. СОЛНЦЕВА
С. КЕВОРКОВ

Операторы:
Засл. деят. иск. Э. ТИССЭ
М. ГИНДИН
Авиооператор Н. СМИРНОВ
Звукооператор Н. ТИМАРЦЕВ
Композитор Д. КАБАЛЕВСКИЙ
Художники А. УТКИН
В. ПАНТЕЛЕЕВ
Текст песен В. ГУСЕВ.

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
**Засл. арт. респ. Б. ДОБРОНРАВОВ,**
**засл. арт. респ. С. ШКУРАТ**
**Арт.: С. ШАГАЙДА, С. СТОЛЯРОВ,**
**Г. ЦОЙ, Н. ТАБУНАСОВ**

*Производство*
*МОСФИЛЬМ и УКРАИНФИЛЬМ*
**1935 г.**

# АЭРОГРАД

ена 1 р. 50 к.

М 7891

50

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
1 6 НОЯ

**Советское кино**

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

**Советское кино**

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства.

**Советское кино**

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки

**Советское кино**

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

**Советское кино**

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций